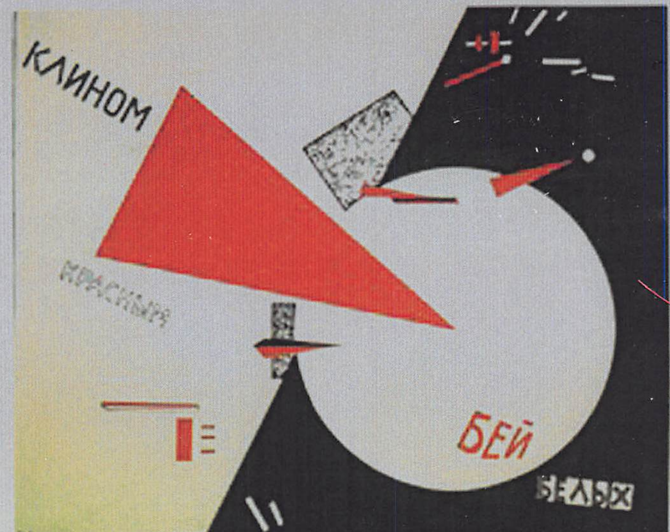
النضال ضد عبادة الماضى

الاتجاهات الطليعية الروسية (١٩١٠ - ١٩٣٠)

إعداد وترجمة: عبد القادر الجنابى

2677









يضم هذا الكتاب ترجمة لعدد من أهم أعمال الاتجاهات الطليعية الروسية والمستقبلية الإيطالية، وفيه تظهر السمات الرئيسية التي يجب أن يتحلى بها أبسط نص يدعي أنه بيان طليعي وتعبير عن حداثة حقيقية. هل يمكن للثقافة العربية أن تدعي أنها عرفت شيئا مماثلا في تاريخها الحديث، وأن لها، حقا، بيانا وحركة طليعية؟ اقرأ بيانات المستقبلية الإيطالية، أولا، وعندها أرني أيها القارئ الكريم بيانا عربيا واحدا من بين عشرات بيانات الحداثة العربية، له لهجة العنف الصائبة هذه التي لولاها لما كانت ثمة حداثة أوروبية، أو ينطوي على ربع هذه المطالب العميقة في معظم تشخيصاتها التي نقلت الثقافة العالمية من الاتباع إلى الإبداع، أي من العاج الذهبي إلى منعطفات الضجيج المديني؛ من البلاط إلى الأسفلت... ذلك لأن الحداثة الحقيقية تسعى في كل نضالها ضد عبادة الفرد للماضي من أجل ألا تكون الحرية مجرد مفهوم، وإنما أن تصبح هي الأمر الواقع المتنامي باطراد. وحتى لو اتفقنا على أن هناك طليعة أدبية عربية، فإنها بالتأكيد تيار اكتشافي وليس ابتكاريا أي طليعيا. إذ "للطليعة أصالة ألا وهي: البدء من نقطة الصفر... ولادة بلا أسلاف"، على حد قول روزاليند كراوس.

النضال ضدّ عبادة الماضي

المركز القومى للترجمة

تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور

مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2677
- النضال ضد عبادة الماضى: الاتجاهات الطليعية الروسية (١٩١٠- ١٩٣٠)
- عبد القادر الجنابى
- اللغة: الروسية
- الطبعة الأولى 2015

هذه ترجمة لمجموعة مقالات عن الاتجاهات الطليعية الروسية

فى الفترة من ١٩١٠ حتى ١٩٣٠

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

النضال ضدّ عبادة الماضي

الاتجاهات الطليعية الرّوسيّة (١٩١٠-١٩٣٠)

إعداد وترجمة : عبد القادر الجنابي



٢٠١٥

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

الجنابي، عبد القادر، ١٩٤٤
النضال ضد عبادة الماضي: الاتجاهات الطليعية الروسية (١٩١٠ – ١٩٣٠) اعداد وترجمة، عبد القادر الجنابي.
القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥
٥٠٨ ص، ٢٤ سم
١- الأدب – تاريخ ونقد.
(أ) الجنابي ، عبد القادر، ١٩٤٤ (مترجم)
(ب) العنوان ٨٠٩

رقم الإيداع: ٣٨٩٩ /٢٠١٥
الترقيم الدولى 6 - 0099 – 92 – 977 -- 978
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

ملاحق:

الماضي يركض دومًا إلى الوراء...

شقائق الحداثة الطليعيَة

كارل مـــاركس: "لا يمكن لثورة قرننا الاجتماعية أنْ تستمد شِعرَها من الماضي، وإنّما من المستقبل فقط. لا يمكنها أنْ تبدأ بنفسها، قبل أنْ تـتخلّص من الأوهام المتعلّقة بالماضي. احتاجت الثورات السّابقة إلى ذكريات تـاريخ العالم الماضي، لكي تحجب عن نفسها محتواها الخاص عينــه. أمّــا ثــورة قرننا، فعليها أنْ تدع الموتى يدفنون موتاهم، لكي تبلغ محتواها الخاص بها. في السّابق، كانت الجُملة تتعدّى المحتوى. أمّا الآن فإنّ المحتوى هو الــذي يتعدّى الجُملة".

***

آرتور رامبو: يمتلك المجدّدون كلّ الحق ليبغضوا السّلف... فلــو لــم يقتصر اكتشاف الحمقى الهرمين على المعنى الزّائف للـ"أنا"، لما كان علينا أنْ نكنس هذه الملايين من الهياكل العظمية، التي كدّست منذ زمــن ســحيق نتاجات أذهانِها العوراء، متبجّحةً بأنّها مؤلّفةٌ إيّاها.

***

فريدريك نيتشه: حين نكون تعبانين، تهاجمنا الأفكار التــي اســتولينا عليها في سالف الأيّام.

***

وليم فوكنر: الماضي ليس ميتًا أبدًا. بل إنّه ليس بماضٍ.

***

فريدريك نيتشه: تغييرٌ في القِيَم – يعني تغييرًا في خالِق القِـيَم. هـذا الذي عليه أنْ يكون خالِقًا عليه أنْ يدمّر دومًا.

***

لويس كارول: لا فائدةَ من الرّجوع إلى الأمس، لأنني كنـتُ شخـصًا آخر آنذاك.

***

عزرا باوند: مِنَ المؤكّد أنّنا سنكنسُ القرنَ الماضي مثلما اكتسحَ أتيلا الهوني أوروبا.

***

غريل مـاركوس: "في كلّ العصور ثَمَّ منسيون ينبعثون من الماضـي ليس كأسلاف وإنّما كمعاصرين لنا".

***

مكسيم غوركي: تذكُّر الماضي يقتل الطاقة الحاضرة، يميت كلّ أمـل بالمستقبل.

***

بوريس باسترناك: لا أحدَ يصنع تاريخًا، لا أحدَ يراه قـد حـصَلَ، لا أحد يرى العشبَ ينمو.

***

أنتونان آرتو: الشّعر المكتوب يستحقُّ القراءة مرّة واحدة، ثم يجب تدميره. فليترك الشّعراءُ المجالَ للآخرين (الأحياء)... لنتخلّص من الرّوائع... إنّ روائع الماضي جيّدةٌ لأهل الماضي فحسب، وليست جيّدة لنا.

***

هارولد روزنبيرغ: ليست غاية كلِّ فنان أصيلٍ الامتثال لتاريخ الفن، إنما لتحرير نفسِه من هذا التاريخ، مستبدلا إيّاه بتاريخه هو.

***

شارل بودلير: في واقع الشّعر والفنّ، نادرًا ما يكون لكاشف سلفٌ. فكلّ ازهرارٍ هو تلقائيٌّ، فردانيٌّ. ليس الفنّانُ مدينًا لأحد، بل لنفسه. لا يَعِدُ العصور الآتية إلا بأعماله. لا يَكْفَلُ إلا نفسَه. يموت بلاً أطفال. كان هو مَلِكَ نفسِه، كاهنَها، إلاهَها.

***

بيرس شيللي: لا تَخَفْ على المستقبل، لا تبكِ على الماضي.

***

رينيه شار: قَتَلَ الشّاعرُ أنموذجَه!

***

غليوم أبولينير: لا يمكن للمرء أنْ يَحمل جثّة أبيه أنّى يذهب، لذا يتركه برفقة الموتى الآخرين... وعندما يُصبح هو أبًا، عليه أنْ لا يتوقّع أنْ يرافق أحدُ أطفاله جثّته مدى الحياة. بيد أنَّ أقدامَنا، مهما فعلنا، تبقى ملتصقة بالأرض التي تضمّ الموتى.

***

بيير ريفيردي: في الإبداع، إنَّ المهمة الأولى التي تقعُ على ابنٍ هي نكران الأب.

***

آندريه بروتون: في قضية التمرّد، ليس لأيّ منّا حاجة إلى أسلاف. علي أنْ أحدّد، إنّه يجب تحدّي عبادة الأشخاص، مهما كانوا عظماء، على ما يظهر.

***

بنجاما بيريه: العظماءُ لا يُولدون إلا لإنْجابِ أولادٍ يقتلونَ آباءَهم.

***

مارينيتي: "إنَّ الإعجاب بالرّسم القديم لهو أشبه بسكْب حسّيتنا في إناء مأتمي، بدلا من قذفها أمامًا دفقاتَ خلقٍ ونشاطٍ حيّة. أترغبون فعلا أنْ تبدّدوا أفضل طاقاتكم بإعجابٍ لا نفع فيه بالماضي، الذي تخرجون منه حتما منهوكين، مُتضائلين، مُداسين؟ في الحقيقة إنّ الزيارة اليومية للمتاحف، للمكتبات، والأكاديميات (مقابر الجهد الضائع هذه، وجُلجُلة الأحلام المصلوبة، وسجلات الوثبات المكسورة) لهي، في نظر الفنانين، عين ما تمثله، في نظر الفتيان الأذكياء، المنتشين من ذكائهم وإرادتهم الطموحة، وصايةَ الوالدين الممدّدة. قد يقبله المحتضرون، المقعدون، السجناء، علًّ أنْ يكون الماضي العجيب مرهما لجراحهم، بما أنّ المستقبل ممنوع عليهم. لكن نحن، المستقبليين الأقوياء الأحياء، لا نريد هذا!"

***

جيوفاني بابيني: لدى النّاس ميلٌ سيىء إلى الإقرار فقط بعظمة أعمال ونفوسٍ بعيدة في الزمن، وأنْ لا يعطوا قيمةً إلا إلى ما هو غير موجود أو موجود كحياة ناقصة أو طفيليّة. إنّنا نعتقد أنّ هذا السّلوك دناءةٌ مخجلة.

وها نحن نحتجُّ بأعلى صوتنا. وبما أنّ ثمّة زمرة – من النقّاد، واللّاتين، والمرابين مع فنانين، وثرثارين وتقليديين – يسمّون هذا الإجحاف السّخيف بعبادة الماضي، فنحن نقول باستمرارٍ لهذا الماضي الزائف، لهذا الحاضر البوليسي المُميت: خرة عليك!

***

كازمير ماليفيتش: لا يمكننا حبس معنى جديد في ديماميس أشياء الماضي، ولا يمكننا بناء أيّ شيء فوق أنقاض ياروسلافل وعلى أوراق بومباي، رغم كلّ كلاسيكيتها وجمالها.

***

رينيه ديكارت: لا أريد أنْ أعرف شيئًا حتّى إنْ كان ثَمَّة أناسٌ قبلي أو لا! (هذه الفقرة نسبها الدادائيون إلى ديكارت)

***

تريستان تزارا: قال فيلسوفٌ كندي كبير: الماضي والفكر هما أيضًا ظريفان!

***

ديك هيغنز: تتكوّن الطليعة من أولئك الذين يشعرون بارتياح مع الماضي بما في الكفاية بحيث لا ينافسونه ولا يستنسخونه.

***

فنتنت هويدوبرو: الشّاعر الحقيقي هو هذا الذي يعرف كيف يهتزُّ مع عصره، يستبقه، ولن يلتفت إلى الماضي.

***

مارينا تسفيتاييفا: أنْ تكونَ حديثًا هو أنْ تَخلقَ حقبتَك لا أنْ تعكسها!

***

أنسي الحاج: الماضي ثنية متحجّرة على وجه الصّحراء.

***

فيليمير خليبنيكوف: ينبغي لنا أنْ نتعلّم قراءة العلامات المدوّنة على صفحات الماضي لكي نحرّر أنفسَنا من الخطّ القاتل بين الماضي والمستقبل!

***

الرّسامون المستقبليون الإيطاليون: نريد أنْ ندمر عبادة الماضي، الهوس بكلّ ما هو قديم، التحذلق والشكلانية الأكاديمية. دعوا الموتى مدفونين في أحشاء الأرض السحيقة! اتركوا عتبة المستقبل مُنَظَّفَة من المومياءات! افسحوا المجال لما هو فتيّ، شديدٌ وجريء.

***

مينا لوي: مُت في الماضي. عش في المستقبل.

***

جَي بيترز: المستقبلية سدٌّ فولاذي بوجه الماضي.

شظايا على سبيل التقديم

(١)

بعد أنْ دام، قرونًا، الصّراع بين القدماء والمحدثين أو كما كان يسمّيه الإنجليز "معركة الكتب"، وضع بودلير حدًا له وغلقه إلى الأبد، ناقلا المشكلة إلى مكان آخر، إلى الانغمار في حاضر صرف غير قابل للمقارنة مع الماضي. وذلك حين اكتشف في منتصف القرن التاسع عشر رسامين هما يوجين ديلاكروا الذي وضعه على رأس الرّومانتيكية، وكونستانتان غيز الذي اعتبره "رسام الحياة الحديثة". والرّومانتيكية هنا بمعناها البودليري: صميمية وروحانية ولون، وتوق إلى اللانهائي، التعبير عن كلّ هذا بكلّ ما يتملّكه الفن من وسائل. وتلعب الموضة دورًا كبيرًا في مفهوم بودلير للحداثة، فهي كعرض للصبوات، ملحمية الحياة اليومية. ذلك أنّ "فكرة الجمال التي يخلقها الإنسان لنفسه، تنطبع في زينته؛ يجعّد أو يشدّ رداءه؛ يدوّر أو ينسّق إيماءته، بل حتّى يتدخّل، مع مرور الزمن، وبمهارة في صلب سمات وجهه. ينتهي الإنسان بأنْ يشبه هذا الذي يودّ أنْ يكونه".

ففي مقالته "رسّام الحياة الحديثة" وضع بودلير بشكل واضح اللّبنة الأولى لمفهوم الحداثة. ولم ينحت كلمة الحداثة فحسب لتصير مَعلمًا لتطوّر جديد وحاسم في بنية الحياة الجَمالية، بل أيضًا فتح أبواب اللحظة والفورية وكلّ ما هو عابر ومنفلت لكي نشعر بحداثة حقيقية: "الحداثة، هذا الشيء العابر، الفالت، المُحتَمَل، نصف الفن الذي نصفه الآخر الأَبَديُّ، الثابت... إنّ هذا العنصر العابر، الفالت الذي تتواتر تبدّلاته كثيرًا، لا يحق لك احتقاره،

أو أنْ تمرَ به مرّ الكرام. فبإلغائه، تَسقط قسرًا في فراغِ جمالٍ مجرّد وغير محدّد، كجَمال امرأة واحدة قبل الخطيئة الأولى... باختصار، حتّى يجدر أنْ تصير كلُ حداثةٍ أثرًا قديمًا، ينبغي استخراج منها الجمال الغامض الذي تمنحها عن غيرِ قصد الحياة... الويل لهذا الذي لا يدرس في عصور التاريخ القديم شيئًا آخرَ سوى الفنّ المحض، المنطق، الأسلوب العام. إنّ الذي يغوص عميقًا في الماضي، سيفقد ذكرى الحاضر، ويتنازل عن القيمة والامتيازات التي يوفّرها الظرْفُ؛ ذلك لأنَ أصالتنا تكاد كلّها تتأتى من الختم الذي يطبعه الزّمن على مشاعرنا."

وقد يسأل قارئ لماذا لا يمكن مقارنة الحداثة بأيّ شيء في الماضي؟ ولإجابة هذا السؤال، سأعتمد على ما كتبه الناقد ماتي كاليسنكو حول مفهوم الحداثة لدى بودلير. إنّ ما نَجا (جماليًّا) من الماضي، كما يوضّح بودلير، ما هو سوى تعبير عن تشكيلة متنوعة من الحداثات المتعاقبة، كلٌ واحدة منها فريدة، ولها تعبيرها الفنّي الفريد الخاص بها. ليس هناك رابطٌ بين هذه الكينونات الفردية (أي المتميزة الواحدة عن الأخرى)، وبالتالي ليس ثَمَة مقارنة ممكنة. وهذا هو السبب لماذا لا يمكن لفنانٍ أنْ يتعلّم من الماضي. إنّ التعبير الناجح لحداثة غابرة في تحفة فنية يمكن أنْ تكون ذات نفع لشخص يهتم بدراسة الأسلوب العام للفن، لكنها لا تحتوي على أيّ شيء قد يساعد الفنان المعاصر على أنْ يتبين ميزة الجمال الحاضر. فإنّ الفنان يحتاج إلى قدرة تخيّل خلاقة لكي يعبّر عن الحداثة، ووظيفة التخيّل المضبوطة تقتضي الانغمار (انغمارًا ينسى كلّ شيء) في "الآن" الصّرف، هذا الينبوع الحقيقي لكلّ أصالة. وبهذا يكون قد رجع إلى جذر الكلمة **modo** التي تعني "الآن"، وتتضمن الشعور بالمعاصرة الآنية والتعارض الكلّي مع الماضي. إنّ أخْذ تحف الماضي نماذج مثاليّة، يمكن أنْ يعيق البحث الإبداعي عن الحداثة.

إذن الحداثة لم تعد ماركة تطلق على فترة تاريخية، إنّها الحاضر في حاضريته، في جودته الآنية. وبتحرره من الوظيفة الوصفية، تصبح الحداثة بصورة مؤكدة مفهومًا معياريًا. بل يمكننا القول إلزامية: على الفن أنْ يكون حديثًا. لا تعود شرطًا معطى وإنّما اختيار، ومن النوع البطولي، فطريق الحداثة ممتلىء بالمجازفات والصعوبات.

(٢)

من الممكن العثور على استخدام كلمة "الطليعة" في الدراسات الأدبية عبر العصور. وأقدم دراسة يُعتقد أنّ الطليعة ذُكرت فيها، هي دراسة اتيان باسكيه حولِ القدماء والجدد، نشرت أواخر القرن السّادس عشر. لكن بمعنى مجازي يدلُ على الرّيادة. وبقي هذا الاستعمال المجازي، حتّى منتصف القرن التاسع عشر عندما استعمل أحد أتباع حركة سان سيمون "الطليعة"، فانزاح المعنى من المجال المجازي إلى مجال الوعي؛ وعي الفنان بأنه في مقدمة زمنه وتقع عليه مسؤولية القيادة في التثقيف، وهذه المقاربة وجدت صداها في النظرية الماركسية اللينينية حيث الحزب هو الطليعة الثورية للبروليتاريا. غير أنّ الاختلافَ جوهري بين هذا الاستخدام السياسي لكلمة الطليعة والاستخدام الفني الأدبي الذي بدأ بعد ظهور بيان مارينيتي. ففي المفهوم السياسي تعني "الطليعة" أنْ يخضع الفن نفسه إلى مطالب وحاجات الثوريين السياسيين، بينما في المفهوم المستقبلي والحركات التي تلت، فإنها تعني الإصرار على طاقة الفن الثورية بشكل مستقل. يقول سان سيمون، مثلا: "في مهمة الفنانين العظيمة هذه، سيبدأ رجالُ المخيلة المَسيرةَ؛ سيأخذون العصر الذهبي من الماضي ويمنحونه هديةً إلى أجيالِ المستقبل". بينما الحجر الأساس في الطليعة الأدبية والفنية، في نظر مارينيتي، هو ردم تراث الماضي وعصره الذهبي!

وهناك كتابات ندائية كثيرة من الممكن اعتبارها بيانات، كدفاع شللي عن الشّعر الذي يعلن فيه الشّاعر كمشرّع، لكن نداءه قائم على تبجيل الماضي ومُفسَّر كتوق مثالي، وليس كتدخل للتغيير، إنّه أشبه بنبوءات موجودة في مئات من نصوص الماضي، لا شبه له بما يتميّز به البيان السّياسي الفني العالمي، من تدخّل فعّال محسوب. وسنرى طوال الكتاب، كم يشكّل احتقار الماضي مبدأً جوهريًّا في الحركات الطليعية للقرن العشرين. كما إنّ النقطة الوحيدة التي يلتقي فيها "البيان الشّيوعي" و"بيان المستقبليّة"، هي أنَّ كلاهما ينسف الحدود الجغرافية المحددة انزياحًا من انتمائية المركز إلى لا انتمائية أممية، فالأوّل باسم الأممية البروليتارية، والثاني باسم التخلّص من ماضي الأمم إلى مستقبل كوني. كلاهما حاول أنْ يقلب تجربة اللامركزية، التشريد والنزوح، إلى أشكال من الأممية. وهذه الصفة باتت جزءًا أساسيًا من لغة البيانات الطليعية التي جاءت بعد "بيان المستقبليّة"، الحجر الأساسي للطليعة الأدبيّة. ومن بين الفروق الأساسية، هي أنَّ "البيان الشيوعي" يقدّم نفسَه كوسيلة من أجل تحقيق غايةٍ، بينما "بيان المستقبليّة" يرى نفسه غاية بذاتها. كان الإبداع يقاس من خلال ميزان الماضي. لكن مع صعود البيان الطليعي من خلال المستقبلية، أصبح يقاس من خلال حضوره المفاجئ، من لحظة انبثاقه وما يحمله من استقلالية آنية.

(٣)

في بيانه عام ١٩١٤، "البهاء الهندسي الميكانيكي والحسّيّة العَدديّة"، بيّن مارينيتي أهمَ العناصر التي تقوم عليها الجمالية الماضوية (الرومانسية، الرّمزية والانحلالية)، وعبادة الماضي في الثقافة والحياة، والعناصر هي: "المرأة القاتلة؛ ضوء القمر؛ الذكرى، الحنين، انعدام الأخلاق، ضباب أسطورة قديمة، الطريف، الفتنة الغريبة التي تحدثها الأماكن البعيدة،

الغامض، الوحشة، الفوضى المُبَرقشة، الرّيفيّة، الغسق المظلّـل، التـداعي، الملل، زنجار السّنين الوسخ، تفتت الأطلال، رائحة العفونة، ميل إلى التعفّن، التشاؤم، السلّ، الانتحار، ملاطفات الاحتضار، جماليـات الفـشل، عبـادة الموت". وبوجه هذه الأسس، طرح أسس اليوم حيث ميلاد حـسيّة جماليـة جديدة سمّاها "البهاء الهندسي الميكانيكي"، وعناصرها الرئيسة هي: "الشمس المُضرَمة ثانيةً بالإرادة، النّسيان الصحّي، الأمل، الرّغبـة، العـابر، القـوّة المُلجَمة، السُرعة، الضوء، الإرادة، النّظام، الانـضباط، المـنهج، غريـزة الإنسان مضاعفًا بالمُحرِّك، روح المتروبول، التفاؤل الشّكس الذي نحـصل عليه بالتربية البدنية والرّياضة، المرأة الذكية (لذّة، خصب، شؤون)، مخيلـة بلا سلك، الوجود في كلّ مكان، الاقتضاب والتزامن الذي يميّـز الـسّياحة، القضايا الكبرى، الصّحافة، صبوة النّجاح، الرّقم القياسي، تقليـد الكهربـاء والآلة على نحو تحمّسي، الإيجاز الأساسي والتركيب، دقّة المسنّنات والأفكار المزيّتة، تلاقي الطاقات وهي تتقارب بمسار واحد انتصاريّ".

وليُظهر غليوم ابولينير احتقارَه مبدأ عبادة الماضي أصْدرَ في يوم الجائزة الكبرى (٢٩ حزيران ١٩١٣)، بيانًا مستقبليًا استفزازيًا ضدَ التراث أثارَ موجـةً من النّقاشات الحادة. إذ جاء البيان على شكل قسمين: في القسم الأعلى، وضـع ابولينير تحت عنوان بحرف أسود كبير "**خَرة على**"... أسماء حركات الماضـي وكبار شخصياته الأدبية والفنية، من بينها: فاغنر، بودلير، هيجو، غوته، دانتي، شكسبير النقاد، الرّوحانيون، الواقعيون، الأكاديميّات، الرّومانسية، المؤرخـون، الأطلال، تولستوي، ويتمان، آلن بو، القواميس...إلخ. وفي القسم الأسفل، وضع تحت عنوان بحرف أسود كبير "**وردةٌ إلى**"... أسماء كتّاب وشعراء ورسّـامين معاصرين له، من بينها: بيكاسو، ماكس جاكوب، مارينيتي، مارسيل دوشـان، ليجيه، كاندينسكي، بيكابيا، سندراس، جوف، أندريه سالمون، بالازيتشي... الخ! (انظر صورة البيان).

(٤)

"الفن القديم مات، حاليًا، والفن الجديد لم يولد بعد، الأشياء هي أيضًا ماتت وقد فقدنا الإحساسَ بالعالم؛ نحن أشبه بعازف كمان قد توقّف عن الإحساس بأثرِ قوسِه وأوتاره؛ لقد توقّفنا عن أنْ نكون فنانين في حياتنا اليومية، فلا نحبُّ منازلنا، ولا ملابسنا، ونغادر دونَ أنْ نتندّم على حياة لا نحسُّها. ربما ابتكارُ أشكال فنّية جديدة وحده سيعيد إلى الإنسان إحساسَه بالعالم، ويحيي الأشياء ويقتل التشاؤم". إنّ شعور مؤسس الشكلانية الروسيّة فكتور شخلوفسكي هذا جاء معبرًا عن الرغبة العميقة التي سادت نفوس المبدعين الرُّوس الجدد في مطلع العقد الثاني من القرن العشرين. إذ شعروا بالضيق من قوانين مرسومة بينما الواقع اليومي يعيش غليان تجديد وينتج أدواته هو لتحقيق تطوّره. كما أنّ تطوّر الآلات أخذت تنتج علاقات اجتماعية جديدة تحتاج إلى مواكبة جديدة كلّ الجدّة. ولتحقيق ذلك، كان عليهم أنْ يشنّوا أوّلا، حربًا على الشعر الرّمزي؛ معلنين أنّ الشّعر لا يكمن في الرّموز، خصوصًا في الرّموز الدينية، وإنّما يجب أن يُبحث عنه في التجربة الحية بالشّارع والمعمل والمدينة. وأخذت تتجلّى هذه النزعة أولا عبر شعراء منفردين، ثم راحت تتطور إلى اتجاهات تجمعية من بينها اتجاه "الذرووِيّة" (من الذِروة)، – تحت قيادة نيكولاي غوميليوف، وأنا أخماتوفا وأوسيب ماندلشتام – ويدعون إلى تحديث الكلاسيكية بشعر صاف متخلّص من الرّموز يتحلّى بصور صافية ومقتصدة ومستلة من الواقع اليومي. ثمّ اتجاه "المستقبلية– الأنا" الذي كان أوّل من استخدم كلمة "مستقبليّة". وإذا كانت حركة "الذرووِيّة" الشكلَ الحديث للكلاسيكية تهتم بالمهارة الشّعرية وجماليات الماضي، فإنّ اتجاه "المستقبلية– الأنا"، تحت قيادة إيغور سفيريانين، كان محاولة الاستفادة من النقد المستقبلي الإيطالي للرّمزية وفي الوقت ذاته الحفاظ على الأسلوب الشكلي الرّوسي للشّعر الرّمزي. على أنّ كلّ هذه

المحاولات بقيت في موقع المتأثر والمقلّد والمنحصر في التجديد المحافظ على جوهر الرّمزية الرّوسية في مفهوم الشّعر، بحيث حتّى محاولتهم في نحت كلمات جديدة كانت وسائط لأغراض إيقاعية ونوعًا من التسامي فحسب. غير أنّ تيّار "إهليا – المستقبلية التكعيبية" هو الذي سيترأس غليان الانتفاضة الشّعرية على الرّمزية وعلى التراث وعلى كل عودة إلى الماضي، منطلقًا من الشّارع المضطرب بالحركة والشغب، الأنقاض والأحجار وليس من الصالة الأدبية المؤثثة بكراسٍ نظيفة يتصدّرُها، دائمًا، المنبر وجوقة الأدباء الرّسميين.

غير أنّه سرعان ما ستختلف غايات تمجيدهم المستقبلي للتطوّر وللمدينة، عن التمجيد المستقبلي الإيطالي الذي كان من باب التجديد الشّعري لا غير. فالمدينة تعني، بالنسبة إلى الرّوس، "الكوميونة" أيّ بمعناها المضاد للرأسمالية، والمكَنة تعني المحرّك. وهذا المفهوم كان وراء الكره الذي كان يكنّه سيرغي يَسنين للمستقبلية ولمايكوفسكي، وسرًّا، للبلشفية! وهذه الناحية الصناعية الإنتاجية المضادة للعالم الفلاحي (القرويّ العزيز على قلب يَسنين)، كانت في صلب المستقبلية خصوصًا في مرحلتها المايكوفسكية أيّ المستقبلية البلشفية. فمع ثورة أكتوبر، تغيّر المشهد الشّعري وانزاحت المستقبلية بكلّ تفرعاتها من تجمّعات تتصارع، إلى تيّار تشييدي يواجه ثقافة الماضي البالية بمفهومين متصارعين: الأوّل يريد الفنّ منهجًا للحصول على معرفة الحياة، والثاني يريد الفن منهجًا لتشييد الحياة، غير أنّها تلاشت بوضعٍ سياسي شموليّ جديد، قبل أنْ تحقق أيَّ شيء من أحلامها!

لقد عرف المستقبليون في فترتِهم البلشفية، إنّ التحرّر الاجتماعي والاقتصادي الذي تسعى الماركسية إلى تحقيقه، خداعٌ في غياب تحرّر روحي داخلي. ولهذا السبب عملوا قصارى جهدهم على نشر الثورة في كل

مرافق الحياة اليومية. فبالنسبة إليهم الثورة السياسية يفترض بها لا أنْ تطلق ثورة شعرية فحسب، بل تجعلها ممكنةً: أي اندلاع الشّعر في حياتنـــا، فـــي الحياة اليومية كلّها، في العمق الفرداني للجماهير. "فالــشّعرُ"، كمـــا يقـــول مايكوفسكي، "ليس نسخة من الطبيعة، وإنّما هو العزم على تشويه الطبيعـــة وفق انعكاساتها في وعي الفرد". وهناك من يتصور أنّ المـــستقبليين أرادوا تدمير الشّعر، في دعوتهم هذه. في الحقيقة إنّهم كانوا ضد الــشّعر بمعنـــى الأجناس، حيث يرزح تحت قوانين وثيمات، همهم أنْ يُحرّروا الــشّعر مـــن الهيكل الضيق الذي يعيش فيه. في الحقيقةَ، إنّ معركتهم ضد الــشّعر لهـــي معركة ضد مفهوم معيّن، ضد استخدام معيّن للشعر، ضد إرث ماض عملوا على تكسير كلّ أشكاله وبكلّ الطرق. ولذلك كان عليهم تحطـــيم الأوثـــان، وإبادة كلّ التعاريف التي كان ينتفع منها النظام القيصري عبر شعراء بلاطه.

لقد ناضل المستقبلانيون من أجل شعرية قائمة على المفاجأة لكـــنْ لا على المفاجأة مع سلامة النحو، وإنّما شعرية ذات لغة غاضبة، تتجلّى أكثـــرَ كلّ ما حذفنا الفاعل، أو المفعول أو أجزاء من الجملة، ويكـــون للأصـــوات المعزولة دلالة سيميائية. ومن هنا كانت أعمالهم التجريبيـــة الأولـــى ممـــرًا لسوبْرماتيّة ماليفيتش حيث الأداة بدل الأسلوب في الرّسم، وأرضًا نمت فيها اللَّبنة الأولى لتيّار نقدي سيعرف فيما بعد بـــ"الشكلانيين الرّوس" حيث علينا أنْ نفهم أنّ "الأدب له قدرة على جعلنا نرى العالم من جديـــد"، كمـــا يقـــول شخلوفسكي، و"أنّ اللغة ليست سوى نسق واحد من أنساق دلالية متاحة، كما اكتشف علم الفلك سابقًا أنّ الأرض ليست سوى كوكب بين كواكب عديـــدة"، كما وضّح جاكوبسن.

(٥)

هناك شعور عميق لدى الرّوس بأنّ روسيا لها تاريخ فريد ليس فيه شيء مشترك مع تاريخ الأمم الأخرى. فها هو بوشكين يوضّح قائلا: "ليس لروسيا أيّ شيء مشترك مع بقية أوروبا. تاريخها يقتضي فكرًا مختلفًا، وصيغةً مختلفة". وثورة أكتوبر الشيوعية ترسّخ هذا الشعور، فإنّها جاءت على عكس توقعات ماركس المفيدة أنّه يجب على كل اقتصاد أنْ يمر عبر مراحل متسقة ومحددة من التطور، بينما قرر لينين إن مرحلة التطوّر الرأسمالية البرجوازية يمكن تجاوزها في روسيا، وشرع ببناء نمط دولة جديد. أمّا ستالين فضرب التسلسل التاريخي كلّه بخطة السنوات الخمس. وعندما قضى على المعارضة السّياسيّة والأدبيّة، وفرض الواقعية الاشتراكية منهجا شموليًا، تم تقديم "الثقافة الستالينية كـ"ثقافة ما بعد القيامة"، أي الحكم النهائي بالموت على كلّ الثقافات التي ليس لها أي شيء مشترك مع ثقافة روسيا التي فرضت نفسها صراطًا مستقيمًا. وهذا الشعور الرّوسي الفريد وصل ذروة التلاعب بالماضي القريب وذلك بإعادة كتابة التاريخ الرّوسي المعاصر، أي بحذف كل الأسماء التي شاركت، في ثورة أكتوبر، عمليًا وأنتجت ثقافة حديثة حقًا، من كلّ المراجع والمعاجم وباتوا كأنّ لا وجود لها أبدًا! أمّا الماضي الما قبل الثورة فإن الثقافة السّتالينية تركته أشبه بمستودع التراث بحيث يمكن استخدامه لتحييد جوانب خاصة من الطوباوية الثورية.

(٦)

يقول برديائيف: "من المهم أنْ نتذكّر أنّ روسيا لها ميل حاد إلى العقائد الشمولية، أيّ إلى مفهوم شمولي للعالم. وعقائد كهذه لها نصيب من النّجاح في روسيا. وهو مظهرٌ من مظاهر التمذهب الطائفي للعقل في روسيا. لقد

سعت الإنتلجنسيا دائمًا إلى صياغة وجهة نظر عالمية شمولية ومتماسكة تتحد فيها العدالة بالحقيقة. فمن خلال شكل فكري شمولي، كانت تنشد شكلا من حياة في حالة الكمال، وليس تجسيدات كاملة للفلسفة والفن والعلوم فحسب. هذا النوع من التفكير الكلّي يمكن أنْ يُعتبر أيضًا سبيلا وحيدًا لعضوية الإنتلجنسيا..."

ويؤكد بيرديائيف "إنّ فكرة الماركسية المخلّصة قامت على مفهوم مهمّة البروليتاريا، تماهت واختلطت بمفهوم الخلاص المسيحي الرّوسي. لم تسُد البروليتاريا العمليّة في الثورة الشيوعية الرّوسية، وإنّما التي سادت هي فكرة البروليتاريا، أسطورتها. غير أنّ هذه الثورة الشيوعية، التي أصبحت ثورةً حقيقية، تمثّلت الخلاص المسيحي الكوني؛ نشدت إلى تحقيق السعادة في العالم، وتحريره من كلّ قيد". وهذا الشّعور بروسيا الفريدة كان راسخًا، أيضًا، في نفوس أدباء الطليعة. ذلك أنّ المستقبليين الرُّوس هم أيضًا انضموا إلى تلك الفكرة الرّوسية، وذلك من خلال مسعاهم من أجل شمولية يمكن للإنسان أنْ يحقّق نفسَه، من خلال جوعهم إلى الكمال، ورؤيتهم التي تحولت إلى غاية وليست وسيلة. فالمستقبلية راحوا ينظرون إليها كتحقيق شمولي لروسيا الفريدة على عكس مستقبلية مارينيتي التي كانت تجري في إطار إبداعي، محافظةً على استقلالها الشّعري، حتّى في لحظات تواطؤها مع الواقع الفاشستي. لم يستطع المستقبليون الرّوس التخلّص من شبح الشموليّة الغائر في مظانهم السّحيقة، رغم كلّ محاولاتهم لتهديم معالم الماضي الرّوسي كلّها. إذ ظلّت الشموليّة السّلافية تتربّص بثورتهم التي شنّوها من أجل خلق نظامٍ يتصالح فيه الفنّي والسّياسي، الجماعي والفرداني، النّثري والشّعري. وكان أوّل انتصار لهذه الشّمولية حين راح المستقبليون الرّوس يشذبون كلمة "المستقبلية" من كلّ شائبة إيطالية وغربية، وإذاعتها بوصفها منتجًا فريدًا من

منتجات العظمة السّلافيّة! بحيث إنّ بعض تصريحاتهم ومقالاتهم تضمنت شتائم على الغرب ومدحًا للانتماء السّلافي... فمثلا، في بيان "الإشعاعيّة" كتب الرّسام لايونوفا" عاش الانتماء القومي (السلافى)... فليسقط الغرب"!

(٧)

لإنجاز ترجمة النّصوص إلى العربية، اعتمدتُ على ما وجد من ترجمات إنجليزية وفرنسية لكتابات الشّعراء الذين ضمّهم هذا الكتاب. فأنا لا أبدأ بترجمة نصوص من لغة لا أعرفها كالرّوسية، ما لم يتوافر لدي على الأقل ثلاث ترجمات مختلفة للنص نفسه. ومن خلال المقارنات أضع نسخة عربية جد قريبة، ثم أبدأ بالرجوع إلى النص الأصلي مع واحد من أبناء لغته، للتأكد من بعض الاختلافات بين هذه الترجمات، حول كلمة أو بيت. وهناك دائما اختلافات جد كبيرة. هاكم مثلا، وجدت اختلافًا في بيت من قصيدته "في الحوار" لخارمْس، في الترجمتين الفرنسيتين للقصيدة، في الأولى: "اجتثاث فكر المُحادثين". وفي الثانية: "التعمّق في فكر المُحادثين". بينما في الترجمة الإنجليزية، جاء على النّحو التالي: ""التدقيق في فكر المُحادثين حتى التفنيد". مدام بولتاشوف العاملة في مكتبة السّوربون قسم الدراسات السّلافية التي راجعت معها ترجمتي لكتابات خارمْس، قالت لي إنّ الإنجليزية هي الأقرب. عندها أدركتُ لماذا وضع الأول كلمة "اجتثاث" بينما المعنى المراد هو: "دحض فكر المُحادثين".

والشّيء نفسه مع شعر فيدنسكي، فمثلا، بيت من نصه "الدفتر الرّمادي": في الترجمة الفرنسية، جاء على النّحو التالي: "مشيت يومًا ما الطريقَ المُسمّم". بينما المترجم الإنجليزي ترجمه على النّحو التالي: "يومًا ما مشيت مُسمّمًا منحدَر الطريق". وبعد التأكّد من النّص الأصلي، وجدت أنّ

المترجم الإنجليزي هو المحق. وهناك بعض المترجمين يفضّلون اختلاق مقابل لبيت في الأصل مبني على لعب لفظي. ففي قصيدة فيدنسكي "الثلج يرقد" في الترجمة الفرنسية: "أهو ليلٌ، أهو روح شريّرة". وفي الترجمة الإنجليزية: "أيّها الليل كيف تتهجّى اسمك". عندما عدنا إلى الأصل الرّوسي وجدنا أنّ الترجمة الفرنسية هي الأدق.

إنّ بعض الترجمات، تنقل الإيقاع الوزني على حساب الصور، وأشعار خليبنيكوف، مثلا، التي ترجمها إلى الإنجليزية، بول شميدت تعتبر من أفضل الترجمات، لكن لا يمكن الاعتماد عليها في ترجمتها إلى العربية، لأن شميدت حاول في أغلب القصائد أنْ يخلق، من الفكرة التي ينطوي عليها البيت، مقابلا إيقاعيًا يتناسب وواقع اللغة الإنجليزية، محافظًا في أغلب الأحيان على قافية إنجليزية ابتكرها. ويكفي مقارنتها مع الترجمة الفرنسية التي قام بها جان كلود لان، لكي نرى الاختلافات. لذا يجب الرجوع إلى النص الأصلي لمعرفة تتابع البيت حرفيًا، والصورة المرادة، ثم نقله إلى العربية مع الاحتفاظ بإيقاع ودقة المعنى. وأعطي، هنا، مثلا أخيرًا: في قصيدة فيدنسكي "زوال البحر" جاءت ترجمة البيتين التاليين حرفية في النسخة الفرنسية:

"يا بحرُ لعلّك نافذةٌ؟

يا بحرُ لعلّك وحيدٌ؟"

بينما في الترجمة الإنجليزية، أراد المترجم أنْ يحافظ على الإيقاع الوزني والقافية فترجمها على النحو التالي:

"يا بحرُ لعلّك نافذةٌ؟

يا بحرُ لعلّك أرملة؟"

لأن النافذة بالروسية okno، و"وحيد": odno وحتى يحافظ، بالإنجليزية، على قافية نافذة window وضع بدل كلمة alone وحيد، widow أرملة. وهكذا ابتعد عن المعنى لصالح الإيقاع والقافية. وهنا يجب أنْ أشكر الأستاذة الروسية "اليانو" التي أوضحت إلي كلّ هذه الإشكاليات التي واجهتها في ترجمة أشعار فيدنسكي وبقية شعراء هذا الكتاب.

طبعًا لا حاجة إلى أنْ أذكر أنّ النّزر المترجم إلى العربية من شعر مايكوفسكي ويَسنين، لم أستطع أنْ أختار منه لسبب بسيط هو إمّا لأنه مملوء بالأغلاط الفاحشة حتى إن عنوان قصيدة مايكوفسكي الشّهيرة: "غيمة مرتديةً بنطلونا"، أي "غيمة ببنطلون"، صار بالعربية "غيمة في بنطلون". ناهيك عن الحذف المتعمّد لفقرات جوهرية، مثلا القسم الثاني من القصيدة نفسها، لأنها تتناول موضوع الله! وقصيدة "اعترافات أزعر" أصبحت "اعترافات صعلوك"... هناك فرق شاسع بين صعلوك vagabond (المحملة بمضامين تاريخية عربية) وبين أزعر hooligan وخصوصًا عند يَسنين الذي كان يعتبر بنظر النقّاد آنذاك بأنّه شاعر أزعر مشاكس.

(٧)

والآن أترك القارئ ليتبيّن بنفسه السّمات الرئيسيّة التي يجب أنْ يتحلّى بها أبسط نص يدّعي أنّه بيانٌ طليعيٌ وتعبيرٌ عن حداثة حقيقية. هل يمكن للثقافة العربيّة أنْ تدّعي بأنّها عرفت شيئًا مماثلا في تاريخها الحديث، وأنّ لها، حقًا، بيانًا وحركة طليعية؟ اقرأ بيانات المستقبليّة الإيطاليّة، أولا، وعندها أرني أيّها القارئ الكريم بيانًا عربيًا واحدًا من بين عشرات بيانات الحداثة العربية، له لهجة العنف الصّائبة هذه التي لولاها لما كانت ثمّة حداثة

أوروبية، أو ينطوي على ربع هذه المطالب العميقة في معظم تشخيصاتها التي نقلت الثقافة العالمية من الاتباع إلى الإبداع، أي من العاج الذهبي إلى منعطفات الضجيج المديني؛ من البلاط إلى الأسفلت... ذلك لأنّ الحداثة الحقيقية تسعى في كلّ نضالها ضدّ عبادة الفرد للماضي من أجل ألا تكون الحرّية مجرّدَ مفهومٍ، وإنّما أنْ تُصبح هي الأمرُ الواقع المتنامي باطّراد. وحتّى لو اتفقّنا على أنّ هناك طليعة أدبية عربية، فإنها بالتأكيد تيّار اكتشافي وليس ابتكاريًا أي طليعيًّا. إذ "للطليعة أصالة ألا وهي: البدء من نقطة الصّفر... ولادةٌ بلا أسلاف"، على قول روزاليند كراوس.

باريس أيلول ٢٠١٤

(١): الشّعرُ على مذبح الرَمز

"أيا صاحِ ألا ترى

أنّ كلَّ ما نرى

لهو انعكاساتُ، ظلالُ

ما لا تقدر بصيرتُنا على أنْ ترى" (فلاديمير سولفيوف)

ما إنْ استيقظ الشِّعر الرُّوسي، بعد غيبوبة طويلة تحت طغيان النّثر، حتّى وجد، في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، وضعًا مؤهلا ليتنفّس فيه مُبرهنًا، من جديد، على قدراته في مضاهاة الحركة الشّعريّة الأوروبية الرائدة، آنذاك. ومثلما استطاع النثرِ الرُّوسي، لعقودِ، إعطاء أعمالِ فذة وهائلة كان لها صدى كبير عالميًا، بدأ الشِّعر الرُّوسي يتَصدَّر الأدبَ بأعمال تَغيّرَ فيها القولُ الشعريّ الرُّوسيَ شكلا ومضمونًا. واليقظة هذه جاءت رمزية حالها حال الشّعر الأوروبي، عندما نشر، عام ١٨٩٢، ديمتري ميرجكوفسكي (١٨٦٥-١٩٤١)، كتابه الذي يعتبر بيان الرّمزية الرّوسية الأول: "أسباب التدهّور الحالي واتجاهات الأدب الرُّوسي المعاصر الجديدة"، ويناقش فيه الرمز كتقنية كونية في الأدب يدرك الفنان من خلالها جَوهر العالم. وأصدر، بعد سنة، فاليري بريوسوف (١٨٧٣-١٩٢٤) الجزء الأول من أنطولوجيته الثلاثية: "الشُعراء الرّمزيون الرُّوس"، موضحًا في مقدمته أنّ "هدف الرّمزيةِ هو، كما كان، خلب لبّ القارئ، لإثارة حالة نفسيّة خاصة فيه، عبر صور متجاورة". وهذا عين ما دعت إليه الرّمزية الفرنسية

وأظهرته "عدوًا للتعليم، وللحساسية الخاطئة وللوصف الموضوعي"، كما جاء في بيان جان موريااس الذي نشرته "الفيغارو" عام ١٨٨٦. وفي هذا الوقت بالذات، تم اكتشاف شاعرٍ مغمورٍ سيصبح الرائدَ الأول للرَّمزية الرُّوسيةَ، هو فيدور تيوتشيف (١٨٠٣-١٨٧٦) الذي كان مبعوثًا دبلوماسيًا في ألمانيا، كتب مجموعةً من الأشعار لم ينتبه إليها أحد، فبقيت مغمورةً لسنوات، لكن ما إنْ اكتشفها ميرجكوفسكي عام ١٩٩٣، وسولفيوف عام ١٩٩٥، حتى أصبحت، رغم قلّتها، شبهَ أنجيل الرمزيين. واعتبرَ تيوتشيف رائدًا للرمزية الروسية، "فهو ليس نبيًّا فحسب، كما كتب ميرجكوفسكي بل هو أيضا "معلّم الحياة":

"تذوب ظلمة الحياة والحركة

مثيرتا همهمات في المدى العميق

لكنّ الخَطْفَةَ المتراخية للفراشة اللّيلية

تحرّك خفيةً ساكنَ الهواء:

آه يا ساعةَ الشّوق الصّامت:

ها أنا في الكلِّ والكلُّ فيّ."

إنه شاعر ميتافيزيقي النزعة، يؤمن "أنَّ الحقيقي يستحيل التعبير عنه، إذ إنَّ ما يمكن التعبير عنه ليس حقيقيًا أبدًا". وتسود ثيمته الشعرية عزلةُ الفرد، وكان يؤكِّد على ألغاز الكون، إذ في نظره، أنَّ الكونَ منقسم إلى عالمين، الأول: هو الكون (عالم الحياة والنّظام والجَمال)، والثاني: العماء (العدم، والهاوية). والعماء (الخَواء) في نظر تيوتشيف، يمثل الواقع النّهائي، لأنّه هو الذي يُحيي الكون!

وتأثرا بمدّ الرمزية الفرنسية والإنجليزية والرومانتيكية الألمانية، تصاعدت موجةُ ترجمة الأعمال المساندة لهذه الانتفاضة الرّمزيّة، لإشاعة منهجها أسلوبًا شعريًا شاملا: بودلير، فيرلين، نيتشه، ميترلنك، أبسن... فبدأ السّوق الأدبي الرُّوسي يعرض كتبًا مغريةً تعطي انطباعًا وكأن فجرًا جديدًا من الثقافة الرُّوسية قد لاحت تباشيرُه. وراح عددٌ من الشّعراء الجُدد يتوسّعون في إيقاعٍ شعري جديد، حيث "الكلمة (أو البيت الشّعري) تحتوي في ذاتها قيمة موسيقية خاصة، والموضوع لا يُشار إليه إلا بصورة تلميحية، ومادة القصيدة هي الفكرة". كما أخذ الشُّعراء لا الفقهاء، للمرّة الأولى، على عاتقهم كتابة البحوث في صلب اللّغة الشِّعرية، وطبيعة الوزن، وقضية القافية نفسها، واستنباط علاقة اللغة بمرآتها: المعنى، متعمقين في مشكلات "الشّكل" الواجب وعلاقته بالمضمون الموجب، نموذجًا وتنظيرًا، مستهلين ما سيسمّى في تاريخ الشِّعر الرُّوسي بالعصر الفضّي، بل بالعصر الذهبي الثاني للشّعر الرُّوسي. وتميّزت جلُّ أعمالهم، تحت تأثير شوبنهاور ونيتشه وماكس شتيرنر، بنزعة تعظيم الفردانية في مواجهة مشكلات المجتمع الرّوسي الآخذ في غليان انقلابي.

وكما حدث في فرنسا، فإنّ الرّمزية الرُّوسية هي، أيضًا، انطوت على نظرتين متعارضتين: الأولى حيث التأثير الفرنسي جد واضح، يطلق عليها بالرّمزية الانحلالية decadent (انظر ملحق رقم ٢ لأخذ فكرة عن معنى الانحلال)، ينشد قادتها، بالمونت وبريوسوف، في الحقبة الأولى من الرّمزية الرّوسية، فنًا صافيًا أي تنظيم الوعي تنظيمًا جماليًا وغيرَ مسؤول ولا يمكن ترجمته. أمّا النّظرة الثانية ذات التأثيرات الألمانية والتُّراث القومي الرُّوسي والغارق في مياه الفلسفة الدينية، يطلق عليها بالرّمزية الخالصة؛ يُؤوّل قادتُه، إيفانوف وبيلي وبلوك في الحقبة الثانية والأخيرة، الفنَّ كنبوءة معتبرين أنّ

للتجربة الفنية أساسًا دينيًا. فبالنسبة إلى الأولى، يمتلك "الفن استقلالية مطلقة، له طريقته ومهمته الخاصتان به"، كما كتب بريوسوف، موضحًا: "أنّ الرّمزية طريقة فنية، بواسطتها يُصبح الفنُّ أكثرَ بروزًا من الفهم العقلاني للعِلم ومن كلِّ المحاولات المَا فوق عقلانية في فهم التصوّف". أما بالنسبة إلى الثانية، فإنَّ صعودَ مدرسة الفن الرّمزيّة"، كما كتب بيلي، "كان ردًا على التبسيط المبتذل الواسع الانتشار للفن... والفنّان الرَّمزي هو خالقٌ للحياة... ومن الفن ستنبثق حياةٌ جديدة – وخلاصُ البشرية". ويرى بيلي تيار الرّمزية الرُّوسية "كصراع بين حقيقة الفردانية المغطاة بالشكل، والحقيقة القومية المغطاة بالنبوءة". وتجب الإشارة إلى أنّ الرمزيين لا يعتبرون اللّغة الشِّعرية كلامًا مُزخرفًا يختزل دور المحسّنات البديعية والمجاز إلى تجميله فقط. فبالنسبة إليهم، تصبح الصُّور المجازية رمزًا يظهر لنا رابطًا حقيقيًا بين الأشياء. ومن هنا يتسم الرَّمزُ أساسًا بصفة إبداعية، في نظرهم.

في الحقيقة إنّ كلا النظرتين؛ الانحلاليّة التي تمجّد الفن من أجل الفن، وتلك الرّمزية التي تحتفل بالفن كنبوءة، قد تطوّرتا إثر الحافز نفسه. وغالبًا ما تقاطعتا، دون أنْ تتميز وإحداهما عن الأخرى. فتجديد الوعي الأخلاقي كان دائمًا يعتبر على النحو نفسه الذي تعتبر فيه كشوفات التقنية الجمالية. كما أنَّ مصطلح الانحلال والانحلاليين، كان يُستخدَم وصفًا للمدرسة الحديثة، ومن الجهة الأخرى، كان يطلقه الأعداء، بشكل قدحي، على الرّمزية كلها. وشبيه بهذا أنَّ الرمزيين أنفسَهم كانوا يستخدمونه ليصفوا الأتباع من الدرجة الثانية الذين انتشروا بعد ثورة ١٩٠٥، كمقلّدين لهم على صعيد السلوك البوهيمي ملبسًا وعيشًا. وبعض المؤرخين يردّون هذه التسمية إلى سبب جغرافي: فموسكو هي حاضنة تيار الانحلاليين، بينما بطرسبورغ هي مركز تيَار الرَّمزية الديني.

إنَّ نظرة الانحلاليين الرُّوس، كما لخَّصها فلاديمير ماركوف، تعني:

- ولادةَ وعي جديد وتوقعًا مأساويًا (ربّما ليس مقدّرا على هذا الجيل رؤيته) لمجيء تحوّل العالم؛

- توسيعَ التجربة الشِّعرية، وإضاءة مكنونات الوجود المعتمة وإزالة المحرّمات.

- وتأنقًا معينًا في الشّكل؛ سيادة الموسيقى اللّفظية على حساب المعنى؛ وولَع بمواضيع ذاتية مفرطة كالجنس والمرض والشّر والموت.

أمّا الرّمزيون، فإن وجهة نظرهم تتلخّص فيما يلي: التقنية الشّعرية، على النمط الفرنسي ذاته؛ شعر أعماق الروح الإنسانية ومرتفعاتها؛ جهود أنبياء وكهّان شعراء لتحقيق النقلة الرّمزية المُرادة من realibus (المحسوس الواقعي المدرك) إلى (عالم آخر أعلى) realiora، كما وضح فيتاجسلاف إيفانوف. كما أنّهم لم يخوضوا في الموضوع البارناسي "الفن من أجل الفن" معتبرين إيّاه فكرة زائفة، أشبه بـ"أفعى تعضُّ ذيلَها"، وهذا يعني أنّهم متّفقون مع رأي بودلير في: "أنّه حتّى في الشّعر المثالي تستطيع ربّةُ الشّعر أنْ تتآلف مع الأحياء دون أنْ تحطّ من مقامها". لذا فضّلوا العمل على مزج الأدب بالحياة. لكن، مع أخذ الواقع الروسي المسيحي بعين الاعتبار، لم يكن، في نظرهم، سوى الدين قادرًا على تحقيق توليف بين الجمال والحقيقة الدينية. وانطلاقًا من هذا الإيمان الرّمزي المسيحي، أسس ديمتري ميرجكوفسكي مع زوجته الشاعرة الجريئة زينائيدا غيبيوس "الجمعية الفلسفية الدينية" عام ١٩٠٢، ومن بين المواضيع الأساسية التي كانت تناقَش في اجتماعاتها، الدور المشيحيّ (تحقيق الرجاء الأخيريّ) لروسيا، وموت الحضارة الغربية، والمشكلات الميتافيزيقية. وهكذا جاءت معظم أعمال الرمزيين اعتبارًا من ١٩٠٠، تغريدًا في العالم العلوي خارج السّرب الأرضي، يتنازعها "توتر حاد بين الوحدة والتمزق، بين كلمة سحر وكلمة موت".

وفي خضم انتشار الكتب الغنوصية والتصوّفية والدينية بكلّ أشكالها في العقد الأول من القرن العشرين، راح الرمزيون يركّزون، أملا فى تجديدٍ كــوني للمجتمع الرّوسي، على موضوع قديم ناقشه أفلاطون والغنوصية اليهوديـــة والمسيحية، موضوع الأندروجين Androgyne (الخنثى أي الاتحاد المتنـــاغم بين هيئات ذكورية وأنثوية). لكن تركيزهم هــذا، خــصوصًا فـــي نثـــرهم الرّوائي، يكشف عن حقيقتهم غير العقلانية المشوبة بطوباوية حالمة بعـــالم خال من التناقضات، تتجاهل مردودات الأندروجين الاجتماعية والاقتصادية. ومشكلة الرمزيين هذه تتجلى في استخدامهم "القناع" في روايـــاتهم "كروايـــة أندريه بيلي "بطرسبورغ" و"الشيطان الصغير" لفيدور سولوغوب، كوســيلة للهروب من القيود الاجتماعية والسياسية المفروضة على السّلوك. فالرّمزي، في ظل سيطرة الروح المتحللة لا يرى التميّز بين الرّموز والعالَم الحقيقـــي؛ بين المُثل والأهداف الممكن تحقيقها. فهو يرى الأندروجينية (الخنثوية) مثالا أعلى والأندروجين تجسيدًا تاريخيًا لها. ذلك أنَّ التباين بين المِثـــال وشـــكله الملموس، بالنسبة إليه، يمكن تجاوزه في التجربة الجمالية. ففـــي "الـــشيطان الصغير" لفيدودور سولوغوب ثمّة استمالة إلى جمالية الأندروجين. فالكاتـــب يربط الاندروجين ببراءة الفتـــوة أي بحالـــة التمييـــز الجنـــسي. وســـيعود ميرجكوفسكي إلى الموضوع في هجرته، فتناول بشكل مفـــصل موضـــوع الإندروجين في روايته "ليوناردو دي فنشي". غير أنّ الأندروجين موضـــوع جمالي إنشائي لم يتطرّق إليه إلا الكتّاب الذكور. ومن هنا يمكـــن القـــول إنّ زوجة ميرجكوفسكي، زينائيدا غيبيوس (١٨٦٩-١٩٤٥)، هـــي أوّل امـــرأة تتناول موضوع الأندروجينينة، وبجرأة أكثر، بل جعلته أساس رغبتها فـــي تحقيق ثورة جنسية مبكرة. وفي الحقيقة أنّ ميرجكوفـــسكي شخـــصية ذات معرفة عميقة ثقافية أوروبية كلاسيكية جدًا، ومتبحر في العلوم الميتافيزيقية، مما أصبح أقرب إلى المنظّر مما إلى الشّاعر. ففي كتاباته النثريـــة تكمـــن

عبقريته الرمزية وليس في أشعاره. ويعتبر الرائد المؤسس للمدرسة الانحلالية "وعي ديني جديد"، إدراك ما لا يوصف. و"المسيحية"، في نظره "ليست دين الزّهد المحض وإنّما دين الإتمام التام، والتعبير عن المشاركة والحبّ؛ الحب المجسَّد في كماله الجسدي والروحي".

أمّا زينائيدا غيبيوس فهي طبعًا لا تختلف عن بقية الرّمزيين في النّظر إلى الأدب كتجربةٍ روحية عميقة؛ ووسيلة لتجسيد وحدة المتعالي والظاهري. وإنّ من مزايا الفن هو حب الله والأخلاق الكنسية والازدهاء الروحي. ولخّصت غيبيوس قانونَ الفن بالعبارة التالية: "ينبغي للفن أنْ يُحقّق الرُّوحاني فقط". و"الفن هو حقيقي فقط عندما يهدي القارئ نحو الرّوحاني ويحثّ بحثه عن الله". وبقدر ما نشرت مقالات نقدية وسجالية حادة، وأحيانًا، باسم مستعار هو أنطون كريني (أي المتطرف)، حول قضايا أدبية والثّورة والحرب وأسماء رمزية معروفة، فإنها تناولت، أيضًا، من وجهة نظر فطرية، الحبَّ، الزّواج، والتجاذب الجنسي المتناقض. رحّبت بثورة أكتوبر ظنًا منها أنّها جاءت لإزالة الأوتوقراطيا ولتحقيق الحرّية... لكن سرعان ما انقلبت عليها. وقد وصفها تروتسكي بـ"الساحرة الحقيقية".

لكن خلف كلّ هذا السّعي الرُّوحاني المسيحي الخالص، كانت زينائيدا غيبيوس تدعو علانية إلى **androgyne** المرأة الخنثى التي فيها ازدواج الذكورية والأنثوية. وكانت تتعمّد الظهور بملابس ذكورية وبمظهر داندي. ففي رسالة لها عام ١٨٩٧ كتبت بأنّها قد أثارت زوبعةً كبيرة في أثناء إقامتها في الرّيف، بتعوّدها على عبور الحقول مرتدية سروالا أوكرانيًا (لا يلبسه إلا الرّجال). بحيث إنَّ الرمزي بريوسوف انتقد محاولاتها المتعمدة لازدراء التقاليد الاجتماعية. وقد كتبت بيانات وعرائض في مجلتها "الطريق الجديد" تدعو فيها إلى اعتبار الجنسي المختلط **bisexuality** (ممارسة المرأة الجنسَ مع

الرجل والمرأة؛ والرجل مع المرأة والرجل)، "حالة جنسية طبيعيــة". وقــد صاغت مفهومًا ثوريًا هو "الحبُّ الأيروسي المقدَّس" حيث كلُّ حبٍّ أيروسي، جنسي مِثلي Homosexual، أو جنسي متَغاير Heterosexual (أي مـــا يعــرف بالجنس المتعارَف عليه: المرأة لا تمارس الجنس إلا مع الرجل، والرجل إلا مع المرأة) يجب أنْ يُقدَّس وأنْ يكون مُجازًا في مجتمع المستقبل الطوباوي. وقد كتبت قصائد عديدة واضحة في تلبّسها الخنثوية. ولحسن حظها، أنَّ اللغة الرّوسية فيها إمكان تأنيث الأفعال وتذكيرها، فمثلا عندما تقــول: "ألامــس شفاهَكِ الرقيقة"، يفهم الروسي أنَّ المتكلّم امرأة، وليس رجلا، تخاطب امرأة. ومن أشهر قصائدها هي "القبلة" حيث نشعر بنظرتهـــا الذكوريـــة الفوقيـــة إلى ضحيتها موضوع رغبتها، المرأة، والتي اسمها "أنيسة" والاســم يــوحي في الرّوسي إلى "الحَمل الوديع":

أنيسة، ذا أنا أقرّب

بَسمتي من شفاهِكِ،

لا تهربي أيتها السمكة المتبخترة.

فأنا نفسي لا أعرف ماذا سيحدث.

لكنني أعرف متعة التقرّب

وبهجة نواياي المخالفة.

أسأربط اللحظات تسلسلا؟

وألامس شفاهك الرقيقة؟

ارفعي عينيك، لا تخافي، تَفَرَّسي جليٌّ

وقلبي حيٌّ يخفق.

وهلة الوعد كم هي رائعة!

لا تتلهّفي... أنيسة...

التَّضام والانفصال على حد سواء

في كلتيهما ثمّ قلق.

أنيسة إني أحبُّ ما هو غير معروف.

ليس الإنجاز وإنّما الإمكان.

شفاهك الرقيقة تجهل

من أيّ لهيبٍ سأجنّبها

أنيسة... أنيسة... سألامس الشَّفا

فحسب بقبلة منزلِقة.

مرّت الرّمزية على مرحلتين. الأولى: فتح الأسس النظرية مع إعطاء نماذج قوية. الثانية: توسيع النطاق النظري وتنويع النموذج مع الأخذ بعين الاعتبار التطوّرات الثورية للمجتمع الرّوسي. وفي كلا المرحلتين، كانت هناك مساءلة باطنية هل الرّمزية مجرّد "فنٌّ"، أم أكثر من هذا.

إنَّ من أهم الشُّعراء الذين لعبوا دورًا كبيرًا، بعد جهود الناقد ديمتري ميرجكوفسكي واكيم فولينسكي، في المرحلة الأولى من توطيد المدرسة الرمزية تيارًا يسيطر على كلّ الشعر الرُّوسي، هم بريوسوف، وبالمونت وسولوغوب الذين جدّدوا الوزن الشّعري بالتخلّي عن التقطيع الكلاسيكي وإدخال الشّعر الحر، ووسعوا دائرة الوعي الشعري. ففاليري بريوسوف صاحب البيت المشهور:

"أمَامًا، أيّها الحلم، يا ثَوريَ الوفي!"

هو من أوائل الشعراء الروس الذين اجترحوا تجريبات شكلية كجعل البيت من كلمة واحدة أو كسره إلى سطرين كما سيتميّز به مايكوفسكي بعد عشر سنوات، وأحيانًا لا يبدأ بكتابة الحرف الأوّل من البيت بحرف كبير كما تقتضي قواعد اللغة الرّوسية، بل أحيانًا يكتب قصيدة مؤلفة من بيت واحد:

"غطّي ساقيك الشاحبتين!"

كان له دورٌ في تعريف القارئ الرُّوسي على المُثل الجمالية المستمدة من أعمال بودلير وإدغار ألان بو. ويعتبر بريوسوف زعيم الرّمزية الروسية المُقدمة كفن شعري لا غير، وذلك بسبب مقالاته النّظرية التي كان ينشرها في منبر الرّمزية الرّسمي "الموازين" التي كان يشرف عليها. وكان أوّل الذين نادوا بتغيير جوهري في الشّعر، فقد نبّه إلى أنّه "آن أوان الانتقال من شعر الألوان إلى شعر الفوارق الدقيقة، ظلال المعنى". كما بيّن ازدراءه للجوانب التصوّفية الدينية النّزعة في بعض أعمال الرّمزيين، وقد هاجم المجتمع الرّوسي بأنّه متخلّف فلسفيًا وثقافيًا مما لا يقبل التجريبات الرّمزية في الشعر. ومع أنّه حافظ في تفسيراته للرمزية على مفهوم الجمالية الغامضة المالارمية، فإنه كان أحيانًا يعبّر عن أفكاره بلغة ملتبسة تبدو وكأنها دعوة دينية مُضمرة، وربما هذا نتيجة تأثره بالمعرفة الذّاتية الحدسية الشوبنهاورية.

فمثلا العبارة التالية، في مقاله "مفاتيح الأسرار"، يقول: "إنّ الفنّ لهو إدراك الكلمة، بوسائل أخرى غير عقلانية. الفن هو ما يسمى في الحقول الأخرى بالوحي. الأعمال الفنية أبواب تنفتح على الأبدية". ونرى في كلامه هذا انزياحًا عما جاء في كلمة مالارميه التي كان بريوسوف يؤمن بها في أنطولوجيته: انزياحًا من suggérer (الإيحاء المحايدة) إلى révélation (الوحي المحمّلة بالإشارات المسيحية الواضحة). أو في هذه العبارة التي يتكلّم فيها عن الإخلاص المطلق الضروري للشاعر: "لا نعرف سوى وصية واحدة مفروضة على الشّاعر ألا وهي الإخلاص الأعظم والأقصى. فليست ثمّة لحظات منفصلة عندما يصبح الشّاعر شاعرًا، فإما هو شاعرٌ على الدوام، وإلا فهو ليس بشاعر على الإطلاق"؛ إخلاص يشبّهه بالتضحية الدينية، لكن كما يؤكد ليست تضحية من أجل الدين. بل يذهب أبعد من هذا في مقال آخر عنوانه "الذبيحة المقدسة" حيث كتب: "لنحرق أنفسنا على مذبح ألوهيتنا. إذ فقط السكّينة الكهنوتيّة التي تفتح صدورنا لها حق منح اسم الشّاعر". غير أنّه ظلّ وفيًا ومؤمنًا بمقولة بودلير الشّهيرة: "لا هدف للشعر سواه". وقد وقف، في نهاية العقد الأول من القرن العشرين، ضد التفسيرات الدينية التي أخذ يروج لها فيتاجسلاف إيفانوف (١٨٦٦-١٩٤٩)، مؤكدا أنّ "الرّمزية مدرسة شعرية لا غير، والتصوّف عنصرٌ غريبٌ على الرّمزية... وأنّه لا يمكن الحكم على الشّاعر إلا من خلال جدارة أو عدم جدارة شعره، وليس من خلال شيء آخر":

"أيا شّبابٌ شاحبٌ ذو النظرة المتّقدة

ها أنا أوصيكَ بثلاث، لتتبع،

الأولى: لا تعشْ بالحاضر

ففي المستقبل لا غير، يقيم الشّاعر.

الثانية، لا تُبدِ شعورًا لأيٍّ كان

أحِب نفسَكَ دون ما حدود

والثالثة، احتفظ بها: اعبد الفنَّ

الفنَّ لا غير، دون ما تفكير أو غاية

أيا شّبابٌ شاحبٌ ذو النظرة الحائرة

إنْ تَبِعتَ وصاياي الثلاث:

عندها، كمحارب ذاق مصرَعَه، سأسقطُ بصمتٍ

عارفًا أنّ هناك شاعرًا بعدي".

وكان يوصي بأنّه "ينبغي لديوان ألا يكون مجموعة عشوائية تضم قصائد من أنماط مختلفة، وإنما أنْ يكون كتابًا؛ كُلا مغلقًا، مُوحّدًا بفكرة منفردة. كما الرواية، كما المبحث العلمي، يكشف ديوانٌ عن محتواه بخطى متتالية من الصّفحة الأولى إلى الأخيرة... الأقسام فيه كما الفصول بالضبط، واحدهما يضيء الآخر، ولا يمكن أنْ تتبادلوا عشوائيًا واحدهما مكان الآخر"

أما قسطنطين بالمونت (١٨٦٧-١٩٤٢) فقد أثرى الوعي الشّعري الجديد، بتراتيله ذات الموسيقى المبتكرة والإيقاع الجديد، إلى الشّمس والنّار، والكواكب... وكانت تأثيرات بودلير وويتمان ونيتشه واضحة في كتاباته الشعرية، وربما لهذا السّبب تخلو من الميتافيزيقية. وديوانه "لنكن كالشّمس" يشهد على موهبته الغنائية. وفي بداياته قام بترجمة إدغار ألن بو و بيرسي

شيللي. وعندما طلق زوجته عام ١٨٩٤، تعرف على بريوسوف فأصبحا صديقين يجولان شوارع موسكو ليلا، ويتناقشان حتّى الفجر، ويشربان معا في الحانات... وكانت هذه اللقاءات المكثّفة مع بالمونت مثل دروس ثرية تعلم منها بريوسوف الكثير، بحيث كتب عن علاقته ببالمونت هذه، قائلا: "أشياء عديدة، لم تتضح لي إلا من خلال بالمونت... كنت شخصًا قبل التقائي ببالمونت، وأصبحت شخصًا آخر بعد التقائي به".

في ديوان بالمونت الضخم "في الشسوع"، "تجد الظلال، الأحزان، أزهار المناقع تتدفق بجناس صوتي... كما يشرح لنا فيه، لماذا ألقى بنفسه من النافذة عام ١٨٩٠، لأنّه كان يريد أن ينسى أحزان حياته الزوجية وأنْ يتحرّر منها... لكنه عاش لأنّ الموت أعلمه بأنْ يعيش باقي حياته وأنْ يخدم مصيرًا آخر".

وتميز بالمونت بحب الذات بحيث كانت قطعه النّثرية الرائعة أشبه بسمفونية تساؤلية حول معنى الوجود وقيمته: "مثلما تعيش الشمس لذاتها وتدور حولها العوالم التي تنتمي إليها.. ليست هناك سوى مسألة واحدة لها قيمة للإنسان: أعليه أنْ يرى في ذاته وسيلةً أم غايةً، أعليه أنْ يرى في شخصه وسيلةَ إرادة شخص آخر، أو ينبذ العبودية، رغبةً في الحرية بأيّ ثمن كان؛ اعتبارًا لكلّ لحظة تمر هي لحظته الخاصة به؛ كائنًا كالزهرة التي تتفتح، تذبل، ولن تولد ثانية؛ أنْ تكون عبدًا أم سيدًا: لا قيمة في أنْ تكون إنسانًا؛ لا قيمة في أنْ تكون ملاكًا، فرئيس الملائكة، بعد مئات من السنين، مثلنا، بعد بضع سنوات من حياتنا، شعر بالضجر في قلبه وتشوق إلى قوى أعظم. على المرء أنْ يكون إلهًا أو لا شيء":

جئت إلى هذا العالم لكي أرى الشّمس
والأفق الأزرق
جئت إلى هذا العالم لكي أرى الشّمس
والجبال الشّاهقة.

جئت إلى هذا العالم لكي أرى الأُقْيانوس
وألوان الوادي المورقة
كم من عوالم بلَمْحةٍ رأيتُ
أنا السيّد الذي لا انقسام فيه ولا انفصال.

تغلّبتُ على النّسيان البارد
لكي أخلق حلمي
وكلّ وَهلة تفيض بتجلٍّ
فأتابع الغناءَ أبدًا

من الشدّة ينشأ حلمي
ولهذا يحبني الجميع
ألا من أحد يجاري قوّة أغنيتي
لا أحد، لا أحد.

جئت إلى هذا العالم لكي أرى الشّمس

وإذا لابد أنْ يخفتَ ضوءُ النهار

فأنا سأواصل الغناء، غناءً إلى الشّمس

إلى أنْ تَسكُتَ نأمتي.

على أنَ الذي أدخل الشّعور الأنوي الفردي في الرّمزية وعبّر عن الواقع برموز هو فيدور سولوغوب (١٨٦٣-١٩٢٧) الأكثر روسية من الرّوس كلّهم، فأعماله سواء المسرحية الرّوائية أو الشّعرية، يتمركزها مفهوم "الأنا"، فها هو يكتب موضحًا: "هناك فقط (أنا) في كلّ شيء، ولا شيءَ آخر كان أو سيكون غير الأنا".

أنا إله العالم السرّي

العالم كلّه لا يوجد إلا في أحلامي

لن أبني أصنامًا لنفسي

لا على الأرض

ولا في السّماء.

لن أكشف لأحد

عن طبيعتي القدسيّة

سأعمل كخادم، ومن أجل الحرية

سأزور نجدةً، الليلَ والسَّلام والظلمة.

وقد يكون فلاديمير سولفيوف (١٨٥٣-١٩٠٠) هو الأبُ الروحي للرمزية الرّوسية والمفكّر التصوّفي الأكثر أصالة وتبحرًا في العلوم الباطنية. في شبابه تخلّى عن مسيحيته الأرثوذكسية متبنيًا التيّار العدمي المضاد للكنيسة، لكنه فيما بعد انتظم وخط الكنيسة الرّوسية. كان يعتقد أنّ لروسيا رسالةً ثقافية وروحية كبرى، كما كان يؤمن بوجود المسيح الدّجال كرمز للشر. و"العالم الواقعي، في نظره، "ليس إلا ظواهر عابرة يقابلها عالم الغيب، عالم المُثل الأبدية". كان لسولفيوف تأثيرٌ كبيرٌ على الشُعراء الرَّمزيين بالأخص ألكسندر بلوك (١٨٨٠-١٩٢١) وأندراي بيلي (١٨٨٠-١٩٣٤). وقصيدته "اللقاءات الثلاثة" التي يصف فيها رؤاه التصوُّفية حيث تجلّت له صوفيا (رمزِ الحكمة الربّانيّة) ألهمت معظم شعراء الرّمزية وأثّرت في تجربتهم الشّعرية. الشّعر، في نظر سولفيوف، "هو الوسيلةُ العليا للرؤيا. إنّه، في آن، وعاء الحلم النبوئي وموئله؛ الوحي الذي بواسطته يتم اكتشاف الحقيقة الأبدية". وقد ابتكر تسمية جديدة للشاعر theurg (صانع المعجزات) التي تَعني صاحب معرفة سريّة انكشفت له فقط.

يعتبر أندراي بيلي من أكثر الشُعراء الذين قضوا حياتهم في تنظير الرَّمزية كفلسفة حياة ميتافيزيقية، ففي أعماله يمتزج الباطني بالسحري والرّوحاني بالغيبي، وكتب مجموعة كبيرة من القصائد التي تتناول الحياة الرّيفية بتقنيات شعرية متعددة وثرية بالإيقاعات، كما كتب سلسلة روايات رمزية لها مكانة كبيرة في الأدب الرّوسي، وله تحليلات في الأوزان ودراسات شبه سايكولوجية وفلسفية، سيتبّناها الشكلانيون الرّوس فيما بعد في تَعميق نظريتهم النقدية.

يحاول بيلي، في مقالته "معنى الفن"، اختزال الأعمال الجمالية إلى نقطتين جوهريتين: "شكلها الجَمالي وتوجهها الديني أو السّحري. فعلم الجمال، كعلم، يُعنى فقط بالشّكل التقني. والفن بوصفه عملية إبداعية، هو أصيل فقط

عندما ينتج قيمًا دينية. والقيمة الدينية هي الرّمز الذي ينشده كلّ نشاط إبداعي، الفن في الحقيقة رمزي عندما يسعى للكشف عن أكثر النواحي الجوهرية الموجودة في الرّمز". وهكذا يبرّر الدعوة إلى تغيير الفن والحياة، أو الحياة إلى فن (على عكس شعار بريوسوف الفن إلى حياة): "إذ لا يمكننا تقرير المعنى الحقيقي للفن، إلا في البحث عن معنى الصُور المرئية أو التجارب. لكن هذا المعنى هو ديني. فالفن مَخرجٌ للرّمزية الدينية، وتشير الرّمزية، على عكس أيّ نمط دوغمائي، إلى الطريق نحو إعادة خلق فنية للنفس وللعالم... فليس للفن معنى حقيقي آخر سوى المعنى الديني." وهو يعتقد أنّ الرّمزية لا يمكن أنْ توجد ولن توجد كمدرسة إلا في حال تعاملها مع النقد، وأنّه لا يمكن بناء مفهوم حياتي إلا فوق المدارس والعقائد". وحول الانحلالية، كتب بيلي: "الانحلالية التي ليس لها أساس (في روسيا) صار لها الآن جذور في الأرض الأدبية للروح القومية... ففي الغرب - الفرد ضد الكل، في روسيا الكلّ ضد الفرد. لذلك أنّ الفردانية في روسيا تخرّب دومًا الدين. ولهذا السّبب فردانية الإنتلجينسيا تجذبها الكونية الغربية. كلّ متغربي روسيا كانوا فردانيين... الشّعار الكوني والشّعار الفرداني متوحدان في الدين، لأنّ الدين هو دين الفرد... ولهذا السّبب زُرعت الرّمزية الأوروبية الغربية في روسيا، وصار لها سمة تصوّفية دينية محددة جدًا، وسنعطي هذه السّمة إلى الشّعب".

وإذا كانت الرّمزية الفرنسية تلحّ على الموسيقى كينبوع، فإنّ الرّوس أيضًا اتخذوا الموسيقى مبدأً شعريًا، لكنهم، عزوا إلى الموسيقى قدرة أعلى. ففي نظر أندريه بيلي إنّ الموسيقى تعبّر عن الرّموز على نحو مثالي، الرّمز دائمًا موسيقي. ومتأثرًا بعبارة نيتشه "روح الموسيقى"، كتب: "ما الروح سوى موسيقى". بينما عند بلوك، لا تمثل الموسيقى جذر الشّعر فحسب، وإنما كذلك مصدر كلّ قدرة ورؤية، بحيث حاكى كلمة يوحنا: "في البدء كانت الموسيقى".

ألكسندر بلوك، الذي كان يؤمن "بأنّه من المستحيل فهم أيّ شيء خارج الرّمزية... ولهذا السبب، حتى الكتّاب ذوو المواهب العظيمة لا يمكنهم فعل أيَّ شيء بفنهم ما لمْ يتم تعميدُهم بنار الرّمزية وروحها"، هو، بعبارة أنا أخماتوفا "أحد أقطاب الحقبة المأساويين"! لقد قال إيفانوف عنه: "إنه الله في بيت دعارة"!

ألكسندر بلوك هو النَموذج الشّعري الصّافي لرمزية متقدمة وواعية تعرف كيف تخلط الحلم بالواقع، متنقّلة من تصوّفيَة متغذّية على عالم الحلم، إلى شِعرية أكثر دنيوية في رصده للعناصر الحياتية، على عكس كثير من الشّعراء الرّمزيين الرّوس الذين لا يستلهمون مشهدًا حياتيًا، إلا غابت واقعيته فيما وراء المضمرات الدينية، وقد كتب عددًا من القصائد القصيرة تحت عنوان "رقصة الموت"، هنا القصيدة الثانية:

"ليلٌ شارعٌ، مصباحٌ، صيدليّةٌ

وضوءٌ خافتٌ لا معنى له.

حتى لو تعيش ربعَ قرن آخر:

فلن يتغيّر أيُّ شيء. ما من مخرج.

ستموت... وستبدأ من جديد

وكلُّ شيءٍ سيتكرّر كما كان من قبل:

الليلُ، تموّجُ الترعة الجليديَ،

الصيدليّة، الشارعُ والمِصباح".

كما أن له عدد كبير من القصائد حول المدينة:

"اخترق رجلٌ أسودَ المدينة.

أطفأ المصابيح، وهو يتسلّق السلالمَ.

يقترب فجرٌ أبيضَ بطيء،

والرَّجل الغريب الصّغير يصعد السّلالمَ.

حيث ظلالٌ خفيفةٌ

ولفوانيس المساء أشرطةٌ صفراء،

وضوء الفجر تمدّد على الأدراج،

متسللا السّتائر وخَرق الباب.

كم شاحبة هي المدينة الفجر!

رابضًا في الخارج، يبكي الرجلُ الأسود الصّغير!ـ"

في نقده لأشعار بلوك عن "السيدة الرائعة"، أوضح نيكولاي غوملوف إنّه "من الممكن قراءة هذه الأشعار على نحو مقنع من دون تضمين تصوّفي مقترن بــ"صوفيا"؛ الأنثى الرّبانية موضوع قــصيدة ســولفيوف "اللقــاءات الثلاثة". غير أنّ بلوك الذي كان يعتبر القصائد ابتهالات، قد وقف ضد مفهوم بريوسوف القائل إنّ "الرّمزية مدرسة شعرية لا غير"، وقد وضّح موقفه "بأنّ المدرسة في الشّعر مسألة ثانوية، تجميع الشّعراء في مدرسة لهــو عمــلٌ لا طائل تحته... فالشّاعر حر كليًا في عمله الإبداعي، وليس لأحد الحق في أنْ يفرض على الشّاعر أنْ يفضّل الحقولَ الخضراء على المواخير. الشّعراء لا يهتمون إلا بشيء واحد ألا وهو ما الذي يميّز واحدهم عن الآخر، وليس ما

الذي يتشابهون فيه". إلا أنّ ألكسندر بلوك هو أوّل من استخدم كلمة "أزمة" عندما وصف عام ١٩١٠ بأنه "زمن الأزمة الرّمزية... وفقدان هيمنتها"، مضيفا: "إنّ وضع الكلمة الرّاهن في الأدب الرّوسي يبيّن لنا بوضوح بأننا نحن، الرّمزيين، قد أكملنا جزءًا مُعيّنًا من رحلتنا، وإننا أمام مشاكل جديدة... علينا، من جديد، أنْ نتعلّم من العالَم، ومن الطفل الذي يحيا في أنفسنا المحترقة". وفي عام ١٩١٣ دون في يومياته: حان وقت التحرّر من كل تَبِعة. فليس واردًا أنْ أتكلّم، من الآن فصاعدًا، باسم الرّمزية. وإنّما وحدي أتحمل مسؤوليتي"!! وكان مايَكوفسكي يتضايق جدًا من نزعة شعر بلوك الدينية، رغم أنّه كان يكن احترامًا كبيرًا له. وكان دائمًا يقرأ البيتين الأخيرين من رائعة بلوك "الإثنا عشر": "متوجًا بإكليل وردٍ أبيضَ/ في مقدمتهم... يسوع المسيح"، على النحو التالي: "متوجًا بأكليل وردٍ أبيضَ/ لوناشارسكي، وزير التنوير"! وقد بين مايكوفسكي ازدواجية موقف بلوك من ثورة أكتوبر في كلمته التي ألقاها عند دفن بلوك: "في الأيّام الأولى للثورة، وأنا أمرُّ بجندي نحيف منحن يدفئ نفسه بنار كبَارة... سمعت شخصًا ما يناديني. إنه ألكسندر بلوك. سألته: "هل تحبُّها (الثورة)؟"، أجاب "جيدة" ثم أضاف: "لقد حرقوا مكتبتي في القرية". إنّ كلمة "جيدة" و"حرقوا مكتبتي" هما شعوران حول الثورة متشابكان في قصيدته "الاثنا عشر". البعض يقرؤها كتمجيد للثورة والآخر كتهكّم عليها". وتجب الإشارة هنا إلى أنْ كلمة مايَكوفسكي هذه تضيء عدم اكتراث مايَكوفسكي نفسه للكتُب، والتي تجلّت في البيت التالي في قصيدته "غيمة بسروال": "وما نفع الكتُب!"

في الحقيقة، هناك عدد من الشُعراء الرّمزيين كانوا يشيرون إلى هذه الأزمة الباطنة. مثال ذلك، فيتاجسلاف إيفانوف الذي أعلن للمنضمين الجديد، في محاضرة عام ١٩٠٥، "لستكَ في حاجة إلى أنْ تُصبح رمزيًا"، وكان

يعني بذلك أنَّ الشّاعر الذي له فهم صحيح للرمز، عليه أنْ يعطي أهمية كبرى لمهارته في الصّنعة الشّعرية، وألا يعتمد كثيرًا على الإيصال التصوُفيّ للرمز. ويعتبر فيتاجسلاف إيفانوف من أكثر الرمزيين اطلاعًا على الثقافة الغربية خصوصًا اليونانية والتقاليد السلافية. أسس عام ١٩٠٥ فلسفة ثورية اسمها "الفوضوية التصوُّفيّة" لكنها سرعان ما اختفت لأنّ شعارها المأخوذ من كلمة بطل رواية دستويفسكي إيفان كارامازوف: "أقبلُ الله، لكنني لا أقبل عالمَه"، لم يجذب أعضاء كثيرين. أصبح قائدًا لرمزيّي بطرسبورغ بينما بريوسيوف كان قائدهم في موسكو. باتت شقّة إيفانوف، الواقعة في الطابق السّادس بمواجهة حديقة "تُوريد"، تعرف بـ"البرج" يلتقي فيها، كلّ مساء أربعاء، أفضل مثقفي زمنه. ففيها تتم قراءات شعرية ومناقشات نقدية تستمر حتّى الفجر، تختلط فيها كلُّ المواضيع، وتخلط بين الروح الفرنسية والباطنية الألمانية، بين وايلد ونيتشه. وكأنهم يحاولون التوفيق بين ديونيزوس والمسيح، وإنْ يصالحوا بين فلسفة سولوفيوف الرّوحانية وتصوّفية روزانوف الجنسية. وقد أثرى إيفانوف اللُّغة الرّوسية باستخدامه مفردات قديمة يونانية يشتق منها كلمات جديدة. لكنه انتهى، بعد ثورة أكتوبر، مُدرّسًا يعلّم التتار الشّيوعيين اليونانية. كان الفن بالنسبة إليه تعبيرًا عن تجربة دينية مشاعيّة. "فللدين"، كما كتب، "دائمًا مكانته في الفن الحقيقي والعظيم. المهمة الدينية لا تحطُّ من قدر الفن لأنّ الإنسان يعطي للرب أفضل ما لديه" ويؤمن إيفانوف بالرّمزية لأنّها في نظره بداية وعي ديني متجدد". الشِّعر بالنسبة إليه "فعلٌ دينيٌّ وعملٌ كهنوتي... لا يمكن فصل الفن عن الدين لأنّ التراجيدي يقوم على الذنب، وعلى الذنب أنْ يقام على التصوّف". لذا لم تكن تصوُّفيته فردانية كسائر الرمزيين الآخرين، لكنها ليست مرتبطة بتجمع سياسي.

وبما أنّ لكلّ حركة أو تيّار، شعراء هامشيون لم يكن لهم حظ الشّهرة، فإنّ شاعر الحركة الرّمزية الرُوسية الهامشي، هو ألكسندر دوبروليوبوف (١٨٧٦-١٩٤٤) الذي عاش في غرفة مبنيّة على شكل كفن، يدخّن فيها الحشيش ويوصي الشّابات والشّبان بضرورة الانتحار، وقد اعتزل كتابة الأدب وراح يجوب روسيا حافيًا. له ديوان شعري صغير عنوانه "الكتاب غير المرئي" لاقى ازدراء الجميع باستثناء بريوسوف الذي وجد فيه موهبة عالية، فقطعه النثرية وقصائده الحرة كانت تدل على غنائية شعرية قوية وواعدة، لكنه اختفى نهائيا عن المشهد الأدبي ولم يُسمع عنه فيما بعد أيّ شيء.

ولعبت المجلة الشهرية "موازين" دورًا كبيرًا في إثراء الثقافة الرّمزية، ففيها دراسات وتحليلات، وشروحات للمبادئ الأدبية، ومتابعات لما يجري عالميًا من تطوّرات شعرية وموسيقية وفنية. وقد استمرت "موازين" ست سنوات من ١٩٠٤ إلى ١٩٠٩، بإدارة بريوسوف، باستثناء العددين الأخيرين، فقد أشرف عليهما أندراي بيلي. وبعد إغلاقها ظهرت "أبولون" لتلعب دور المنبر المتفتح للرّمزية لكنها سرعان ما تحوّلت إلى منبر لسجالات مضادة للرّمزية، فنشرت بيانات "الذُروية"؛ الاتجاه الما بعد رمزي.

أصبحت الرّمزية، مع تصاعد نزعة دينية أرثوذكسية جماهيرية، يبرّرها الوضع الرُوسي الاجتماعي، مشبوبة بإحساسات غامضة بالكوارث والتغيرات، أشبه بحركة شعرية قيامية. ففي أشعارها ونتاجها النقدي والنظري ونثرها المتعدد الأوجه كانت تغلي مشاعر القومية الرّوسية، ودعوات التبشير المسيحي، واستغراق في معارف الرّمز الديني أملا بانقلاب روحاني مسيحي. فها هو بريوسوف يكتب في "الموازين": "دع الفنانين المعاصرين أنْ يحوّلوا وعيهم إلى مفاتيح لفكّ الأسرار؛ مفاتيح تصوّفية لفتح الأبواب حتّى تخرج البشرية من "سجنها الأزرق"، نحو الحرية الأبدية"! وها هو أندراي بيلي يكتب

في مقاله "رؤيا الشِّعر الرُّوسي القيامية": "الشُّعراء الرَّمزيون أنبياء، وظيفتهم إعلان نهاية تاريخ العالم، وتجميع المؤمنين من أجل الصّراع الكوني المقبل مع المسيح الدجّال"! والنِّزعة الدينية الأرثذوكسية هذه كانت متجذِّرة في المشروع الرَّمزي الرُّوسي، على عكس الرّمزية الفرنسية التي، رغم طابعها التصوُّفي الجمالي والاستنباطيّ للغة، كانت أبعد التيّارات عن المشاغل الدينية التي انخرطوا فيها شعراء الرّمزية الرُّوسية. فتسمية "الرّمزية" لم تكن في نظر الرّمزيين الفرنسيين والبلجيكيين أكثر من مقاربة كتابية، بينما أراد الرّمزيون الرُّوس تحويل مفاهيمهم الرّمزية إلى منظومة فكرية مفهومية شاملة، إلى إنذار سماوي. وكما يقول فكتور إيرليش، أصبح "الشعر، بالنسبة إلى الرمزيين، كشفًا عن الحقيقة العليا، عن شكلِ المعرفة الأعلى، سحرًا قادرًا على تجسير الفجوة بين الواقع التجريبي والغيب. الكلمة الشِّعرية، في عين الرّمزيين، كَلِم تصوّفي يلعلع بمعانٍ باطنة". و"الرّمز"، كما وضّح رينانو بوغيولي، "يسمّى، في الأدب التصوّفي، بـ"التطابق" والمصطلح هذا مأخوذ من قصيدة بودلير "تطابقات" (انظر ملحق رقم واحد). "فبينما يؤسس الرّمز علاقة عمودية بين المجال الأدنى والأعلى، متجاوزا الثنائية الأساسية بين الواقع والمثال، فإنّ التطابق يؤسس علاقة أفقية مثبتًا وجود تواز، وتماثل، بل حتّى تذاوت، بين رموز تنتمي إلى أشكال تعبير مختلفة. باختصار، يفترض "التطابق" تشابهًا دلاليًا بين إدراكات مختلفة، كما بيّن مختلف التقنيات اللّغوية والفنية. ففي الممارسة، يتضمّن التطابق بأنّه من الممكن ثمّة تعادل في الإيحاء والمعنى بين رمز لفظي وآخر موسيقي ومرئي".

أمّا الاستعارة، التي هي إحدى أدوات الشّاعر الأساسية، فإنها قد رُفِعَت من كونها مجرّد صورة بلاغية إلى رمز وظيفته التعبير" عن تماثلِ الظاهري والمطلق، للكشف عن التطابقات الكامنة بين عالم الحواس، العالم الواقعي

والعالم الآخر". مع أنّ شعراء الرّمزية يختلف واحدهم عن الآخر في مفهوم الرّمزية، إلا النظرة المتديّنة للعالم كانت هي الرابط التي تجمعهم. وكما يقول الناقد ميرسكي، "إن مفهوم العالم (كغابة رموز) كان العلامة الجوهرية في أعمال الرّمزية الرّوسية كلّها، وأعطى لكلّ هذه المدرسة صفة ميتافيزيقية وتصوّفية واضحة".

ليس هناك تعريف للرمزية كتبه رمزيٌّ روسيٌّ لم ينطو، بشكل أو آخر، على تطلّع سماويّ؛ بحث في سراديب العالم الآخر عن حلٍ لعالَم أرضي ملموس ذي أبعادٍ ثلاثة... وكأن هذا الرمزيّ شاعرٌ غير مشدود بالمتعة المالارميّة أنْ تَكتُب لا غير... وإنّما محكوم بمهمة الكاهن الخَلاصيّة (القيد الإلهي): الانتصار الحتمي على المسيح الدجال وإعلان موت الثقافة الغربية... فيولد عصر جديد للإنسانية، كما يتخيّل. وقد يكون هذا أحد الأسباب التي دفعت معظم الشُعراء الرّمزيين وما بعد الرّمزين إلى تأييد ثورة أكتوبر، لأنّهم ظنّوا أنّها فرصة لتحقيق حلمهم المسيحي القومي الرُوسي. فمثلا كان بلوك وبيلي يأملان من الثورة البلشفية أنْ تدمّر العالم البرجوازي القديم وأنْ تقيم مكانه حضارةً روحانية جديدة أكثر بساطة وتحرّرًا من قيود الحضارة الغربية. وقد أعاد بيلي، بعد الثورة، كتابة صرخته اليائسة المنشورة في ديوانه الثاني "رماد":

"كفى! لا تنتظري، لا تأملي...

اختفي في الفضاء،

اختفي يا روسيا،، يا روسياي"

فصارت أشبه بهللويا سعيدة: "آه يا روسيا،/ يا روسيا/ إن مسيح الأيام/ لهو آتٍ".

في الحقيقة، كان الرّمزيون يعتبرون أنفسَهم أنبياءَ قادرين على التنبــؤ بما سيحدث لروسيا. وعندما حلّت الحرب الأهلية وهاجم الغربيون روســيا، شعر عدد منهم بأنْ نبوءتهم قد تحقّقت! لكن سرعان ما اكتشفوا، بشكل أو آخر، أنَّ الثورة البلشفية لم تكنْ مطابقةً للصورة التي كانت في مظانهم... بل هــي أيضًا كانت تنطوي على المسيح الدجال، لينين وتجسيده الأكبر ستالين، فشعر بعضهم بخيبة أمل مرعبة كبلوك، والآخر إمّا أعدم كغوملبوف بتهمة الخيانة، وإما هاجر روسيا إلى الغرب كبالمونت، وإما أصبح مجرد موظف بيروقراطي في مكاتب الثقافة السوفييتية كفاليري بيريوسوف يكتب التقــارير العاديــة، غير قادر حتّى على كتابة قصيدة تضاهي ما كان يكتبه في شبابه!

غير أنَّ الشُروط الاجتماعية والسياسية وبالتالي الشِعرية، ستتغيّر فــي نهاية العقد الأوّل من القرن العشرين، وسيتمخّض عنها واقعٌ جديد مديني صاخب يتطلب ديباجة شعرية أكثر عصريةً وأكثر مرونةً مما كانت تحاول الرّمزية تقديمه، شعريّة بألفاظ ملموسة وفيزيائية تتناول مواضيع دنيويــة: البــشر، والأماكن، والأنصاب، والأشياء الجميلة الملموسة والفيزيائية، علــى عكــس الرّمزية التي أصبحت مواضيعها تجريدات في عالم الغيب. فأخذت أصوات جديدة من الداخل تحاول تشخيص أمراض الرّمزية وطرق معالجتها، غير أنَ الرّمزية لم تعد قادرةً على المواكبة، ولا على إعطاء أعمالٍ إبداعيــة حتّــى بالمعنى الرّمزي. ولم تكن المعارضة المعممة، في روسيا ضد الرّمزية، كما أوضح الناقد مارينو، "سوى تعبير عن الرّغبة في الوجود في حالة البــراءة والنقاء؛ العودة إلى الأيّام الأولى حيث اللُغة لم تكن قد فقدت بعــد وظيفتهــا السّحرية؛ حيث الكلمات لم تكن نحلا ميتًا وإنّما كائنات حية". وهكذا، خــرج على الرّمزية مَن خرج، وراح يتجمّع مع آخرين محاولة خلق شعريّة تستمد قوانينها من التجربة الحيّة في الشّارع، المعمل، المدينــة، وأنْ تنطلــق مــن

الواقع الدنيوي لا من تكهنات بالعالم الآخر... خصوصًا بعد ظهور البيان المستقبلي الذي نشره مارينيتي في جريدة "الفيغارو" الباريسية (١٩٠٩) والذي وصلت أصداؤه إلى الوسط الأدبي الرُّوسي، وكان أوّل تهديد حقيقي للرمزية أينما كانت.... وهكذا فاجأ فجرُ الطليعة الواضع حدًا مع الماضي، ليلَ الرّمزية الرُّوسية، فانطوت صفحتها السماويّة جزءًا من ماضٍ لم يعد موجودًا... ووري شعراؤها الترابّ، ووريت هي الغمام.

ألكسندر بلوك: شقائق

"الشَاعر حمّال الإيقاعات"

"جلّ شعري المكتوب منذ ١٨٩٧ يمكن اعتباره يوميات خاصة"

"الشّعر شراع ممتد على طرفِ بضع كلمات. الكلمات هذه تلمع كالنّجوم. وبسببها يوجد شعر".

"لم يكن لدي سوى امرأتين: الأولى زوجتي ليوبا، والثانية كلّ النساء".

"صَه! أيَتُها الكلمات... فلستُ من كتبكِ"

"سأتيه هذا المساء، تيْها. ليلة أرقٍ بيضاء ونساء... آه أيتها الحياة، إلى أين تركضين؟"

"الهواء (النغم الداخلي) أخرَسُ. كلُّ شيءٍ أصبح صامتًا بشكل مرعب".

"متى سأكون حرًا في أنْ أقتل نفسي".

"لا أحب إلا الفن والأطفال والموت".

"مساء أمس، غرقُ التايتانيك أثلج صدري للغاية: إذن الأوقيانوس موجود!"

"الفن، إنّه هاجس الحقيقة".

"لم أفعل أيَّ شيء، سوى إني رأيت في الحلم وفي الواقع، أشياء معينة لا يراها الآخرون"

"افتحْ كتبي: وستجد فيها كلّ ما سيحدث. نعم، إنّي نبيّ"!

"وهل تحتاج الديموقراطية إلى فنان؟"

"بما أنّ الإساءة لم تنضج بعد، فإنّها على أُهبَة التحول في كلّ وقت إلى هستيريا".

"من المحتمل أنْ يغرق الشعرُ، وهو يبلغ حدودَه، في الموسيقى".

"لم يعد لي جسد ولا روح، إنّي مريض بشكل لم أعرفه من قبل".

"كلا، يجب ألا أحلم بعصر ذهبي. علي أنْ أزمَ شَفَتَي وأخلد من جديد إلى أحلامي الشيطانيَة".

"نُقصان الهواء يقتل الشّاعر".

"كلّ الأصوات ماتت. ألا ترى أنّه لم يعد ثمّة صوت؟"

"يموت الشّاعر، لأنّه لا يستطيع التنفّس. الحياة لم يعد لها معنى".

(٢): المُستقبلِيَة الإيطاليَة: مواصفاتُ بَيانِ طليعيّ

"البيانُ شيءٌ يمكن قراءته من دون نظّارة" (مارينيتي)

"إن أفضل ما أنتجته المستقبلية هو فن البيان" (غيوم أبولينير)

"لم تتمكن الطليعة من الولادة إلا في نهاية القرن التاسع عشر،
عندما وضع المجتمع نفسه على الخط وقَبِلَ، بتحفظ،
أن يبدأ بعض الفنانين والمتمردين بمساءلة وجوده". (ريناتو بوغيولي)

يُعدُّ "بيان المستقبلية" الذي كتبه الشّاعر الإيطالي فيليبو توماسو مارينيتي (١٨٧٦- ١٩٤٤) مباشرة بالفرنسية ونشره في جريدة الفيغارو في العشرين من شباط عام ١٩٠٩، أولَ بيانٍ أدبي طليعي في تاريخ الثقافة. فكلمة manifeste مأخوذة من الكلمة الإيطالية manifesto التي كانت تعني، في البدء، "إبلاغًا علنيًا" يُعلّق على جدارٍ في قاعةِ محكمة لجلب انتباه الناس إلى معرفة قضية ما. فيما بعد أصبحت بمعنى الإعلان، ثم تطوّرت لتعني "وثيقة علنية يتم بواسطتها الاطلاع على وجهة نظر مسؤول سياسي وعلى إيضاحات حول التدابير التي يتّخذها". إلا أنَّ أولَ من أدخلها ساحة الأفكار والصراع، هو كارل ماركس وفريدريك أنجلز عندما أصدرا "البيان الشيوعي"، كدليل منهج ثوري بروليتاري. صحيح هناك بيانات عديدة ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، كـ"بيان الطبيعوية" لسان جورج دومولييه، و"بيان الإنسانيات" لفرناند كريغ، ومقالة جان موريس "الرمزية" الذي وصفته "الفيغارو" ببيان عندما نشرته عام ١٨٧٢. إلا أنها بيانات تأمّلية

أنوية لا طابع جماعي لها؛ غالبًا ما تستند إلى وثائق الماضي في التحـــديث؛ شبه إصلاحية. بينما المطلوب هو إبطال aufhebung؛ الماضي مرجعا ثقافيا؛ أي وضعه جانبا والانتهاء منه.

يجمع معظمُ الباحثين على أنَّ مارينتي هو أول من أعطى كلمة "بيان" نبرة طليعية فاتحًا الباب أمام كلِّ بيانات القرن العشرين الـــشِّعرية. ذلـــك أنَّ بيانَه لم يكن تفسيرًا جديدًا لظاهرة أدبية أو علمية بغية تطويرها، وإنما كـــان دعوةً إلى قطيعةٍ لا رجوعَ عنها مع كلِّ وسائل التعبير؛ إلى حدس شـــعريٍّ جديد يمجّد ظواهر التطوّر التكنولوجي والمديني؛ إلى نبذ العقل، إلـــى كـــره المكتبات المغبرة والمتاحف: "تعالوا أيها الحارقون الماهرون ذوو الأصـــابع المتفحّمة...! احرقوا رفوف المكاتب. غيّروا اتجاه مجرى القنوات لكي تغرِق سراديبَ المتاحف. يا للمتعة... فلتسبح اللوحات الشهيرة، عائمةً مع التيّـــار. وأنتم، عليكم بالمطارق والمعاول! هدموا أسس المدن المبجّلة". بهذه النبـــرة العنيفة، كشف بيان مارينيتي المستقبلي عن نيّة حقيقية لإحداث قطيعة كلّيـــة مع الماضي "الذي لم يعد رائعًا إلا للمحتضرين، والمقعدين والسُّجناء، لكن لا نفعَ له للشباب، للأقوياء وللأحياء المستقبليين". فـــ"ضوء القمر يجـــب قتلـــه" (عنوان نص كتبه مارينتي مباشرة بعد البيان الأوّل كرد على منتقديه)، نحن اليوم في عصرِ صخبِ المكائن وآلاتِ السرعة التي نجمت عن التكنولوجيـــا الحديثة، وعلى المُبدعِ أنْ يستوحي إبداعاتَه من هذا العصر الآلي الذي يعيش فيه حيث أدخنة المعامل الصناعية، أزيز الطائرات، هدير السيارات، ومحرِّك القاطرة البخارية، وضجيج المصانع أخذت تخلق ضوضاءَ متحررَةً من تناغم الأصوات الرتيبة، تتطلّب إيقاعًا جديدًا "قادرًا على تذكيرنا بالحيـــاة"... كمـــا جاء في "بيان المستقبليّة" "فنُّ الضوضاء" الـــذي كتبـــه لـــويجي روســـللو. "فالصوت"، وفقا لروسللو، "على عكس الضوضاء، فهو غريب على الحيـــاة، دائما موسيقي، جانبي، عنصر عرضي، بحيث أصبح بالنسبة إلى آذاننا كمـــا

الوجه المعروف جدا لأعيننا. بينما الضوضاء، وهي تتدفّق على نحو مُشوّش وغير منتظمٍ بمعزلٍ عن تشويش الحياة غير المتّسق، لا تتكشف لنـــا كليًـــا وتحتفظ لنا بمفاجآتٍ لا تُحصى. نحن متيقنون من أننا باختيارنا شتّى أنـــواع الضوضاء وتنسيقها، سنثري النّاس بلذّة لا تخطر على البال". من هنا كـــان ينبغي لكتابات المستقبليين أنْ تكون تمجيـــدًا لـــضجيج الأبـــواب الجـــرّارة للمحلات، لضوضاء الحشود، صخب المحطات، مصاهر الحديد، المطـــابع، مصانع الغزل... إلخ. ويأتي أمبرتو بوتشيوني بمثال في بيانه عـــن النحـــت المستقبلي: "صمّامٌ ينفتح وينغلق يخلق إيقاعًا جميلا جمالَ جفن حيواني، بـــل أكثر جَدّة منه إلى أقصى حد!" وقد اعتبر موندريان "الـــضوضاء المـــستقبلي أصلاحًا مهمًّا لوسائل التعبير في الفن"!

إذنْ، الجماليةُ الجديدة هي السرعة. ذلك لأنَ كلَّ شيء يغذّي الـــسّرعة، يعدو وكأنَّ له عشرين رِجلا! وقد كتب مارينيتي بيانا عام ١٩١٦ عنوانه "الدين الجديد- فضيلة السرعة" داعيًا فيه إلى تقديس العجلات والسكك الحديدية:

"ينبغي لنا أنْ نركع على الـــسّكك الحديديـــة لكـــي نـــصلّي للـــسرعة القدسية... فالسُّرعة، التي يقوم جوهرُها على تركيب حدســـي لكـــلّ القـــوى السائرة، هي نقيةٌ بالفطرة. أما البطءُ، الذي يقـــوم جـــوهرُه علـــى التحليـــل العقلاني لكلّ أشكال التعب، فإنّه نجس بالفطرة. بعد أن دمّرنا الخيرَ القـــديم والشرَّ القديم، لقد خلقنا الخيرَ الجديد: السرعة، والشرَّ الجديد: البطء.

السرعةُ= توليفٌ لكلّ أشكال الجرأة المتحركة. إنها عدوانية، مُحارِبة.

البطءُ= تحليلٌ لكلّ أشكال الحذر الرّاكد. إنّه سلبي. مُسالِم.

السرعةُ= احتقارٌ لكلّ العوائق، إنّها الرّغبة في الجديد وغير المُكتَشَف. حداثةٌ. صحةٌ عامة.

البطء= توقّف، انخطافٌ، عبادةٌ سكونية للعوائق، حنينٌ لما سَبَقت رؤيتَه، إسباغ الكمال المثالي على التّعب والرّاحة، حكمٌ متشائم على ما هو غير مُكتشف."

لخّصت الشّاعرة الأميركية مينا لوي، التي رافقت مارينيتي والمستقبليين في غزواتهم، مفهوم السّرعة، في بيانها المستقبلي، قائلةً "إنّ المستقبلي يَسَعُه العيش ألفَ عامٍ في قصيدة واحدة. بل يَسَعهُ اختصار أيَ مبدأ جمالي بسطر واحد"! بوسعُنا القول "إنّ أهمَّ اكتشافٍ أنجزه المستقبليون هو إدراك أنّ تشظيّةَ، وتباينَ وتفاعلَ موادٍ متناقضة ظاهريًا، يشكّل تعبيرًا عن سرعة الحياة الحديثة وتنوّعها"، كما كتب الناقد دي لوري.

ولكي تتبيّن سمةَ البيان الطليعية، فإن مارينيتي لم يستعمل ضمير المتكلّم للمُفرد "أنا أريد..."، وإنما (وبهذا يتميّز بيانه عن كلّ البيانات الأدبية السّابقة)، استخدم ضميرَ المتكلّم للجمع "نحن نريد.."، موحيًا للقارئ، بل مُهددًا لمومياء الكلاسيكيات، بوجود طليعة من الشّعراء والفنانين قرّروا انجاز ثورة في الذائقة الفنية؛ طليعة سيكون لأعمالها تأثيرٌ ملموسٌ على طريقة الحياة نفسها. والجديدُ في البيان هو انه وضع النيّات الثورية المُراد تحقيقيها، في بنودٍ مرقّمة، وبأسلوبٍ مباشر موجز؛ أسلوبِ الجملة النفاثة التي تُهاجم القارئ دون أنْ تتركَ له وقتًا لكي يقوم بردّ فعلٍ. وقد بيّن مارينيتي في رسالةٍ إلى الكاتب هنري ماسين، مواصفات بيان طليعي، قائلا "إنَّ الجوهري في كل بيانٍ هو دقّة الاتهام، والشّتيمة الصائبة، وفضح الأكاديميين المتحذلقين، خسّة الناشرين، مافيات المعارض، والأساتذة الذين يدّعون المعرفة والإطلاع الواسع إلا أنهم أغبياء".

هكذا، مع ظهور "بيان المستقبليّة"، انزاح معنى كلمة "الطليعة" (١) من كونها مُصطلحًا عسكريًا، يرمز إلى مجموعة الجنود في المقدمة في الحرب،

ومصطلحًا سياسيًا، طليعة الحزب؛ إلى مصطلحٍ مرتبط، طوال القرن العشرين، بكلِّ انتفاضة فنية وأدبية ترفضُ السابقَ المُتغاير تمهيدا للاحقٍ مغاير. صحيح أيضا أنّ "أوليند رودرجس" أول من استعملها في المجال الفني، وذلك في مقاله "الفنان، العالِم والصناعي" (١٨٢٥) داعيا الفنانين إلى أن يكونوا "طليعة الشعب"! لكن، لم يتجرأ أي فنان، شاعر، سياسي على رفض الماضي رفضًا تامًا، قبل ظهور "بيان المستقبليّة". لقد مهدت المستقبلية الطريقَ لحركات طليعية ستنطلق من مفهومٍ ثوريٍ جديد: أيّ تغيير في النظرة هو تغيير في السلوك. من هنا يمكننا القول إنْ معظم الأفكار التي جاءت في "بيان المستقبليّة" (١٩٠٩) وباقي البيانات اللاحقة الإيضاحية، سيكون لها، بشكل أو آخر، صدى في جل الحركات الطليعية التي تلت، كالحركة الدادائية التي توسعت في تحقير الجماليات المعطاة ونزع الهالة القدسية عن الكلاسيكيات الأدبية والفنيّة، كما فعل مارسيل دوشان الذي رسم شاربا للموناليزا!!

إن من أهمّ الخواص التي تشكّل معيارًا لكتابة بيان طليعيٍّ، حسبَ جان بيير دي فيلير، هو "أنْ يكون البيانُ نتاجَ مجموعةٍ أو فرد يتكلّم باسم مجموعة؛ أنْ ينقل رسالةً من السهل تعيينها وواضحةً بدقة؛ أنْ ينطلق من سياقٍ اجتماعي سياسي ويسعى إلى تغيير الواقع؛ كلُّ بيانٍ هو عملٌ يُورّط كاتبه سياسيًا واجتماعيًا؛ ولأنَّ البيانَ مواجهةٌ مع نمط معين من الواقع، فإنَّ عليه أنْ يكون عنيفًا بطبيعته، ذلك أنّ البيان وسيلةٌ لاستخدام الأدوات اللغوية من أجل تحقيق مهمته، والعنف اللفظي يسمح أيضا لكتّاب البيان بتخليص أنفسهم من الكبتِ الوجودي الذي شعروا به في المجتمع الذي رفضوه؛ وأخيرًا يجب على البيان أنْ يُنشر وأنْ يُوزّع على نطاقٍ واسعٍ لكي يصل إلى أكبرِ عددٍ ممكن من القراء". وبالفعل قام مارينتي بإرسال مئات النسخ من

طبعة خاصة لبيانه إلى رؤساء تحرير وكتّاب وشعراء في العالم، وكانت هذه طريقةً جديدة لم يقم بها كاتبٌ سابقًا. كما تمّت ترجمة البيان، حال صدوره، إلى لغاتٍ عديدة كالإنجليزية، والإيطالية، والبرتغالية، والإسبانية، والروسية...

إنّ فكرة "بيان المستقبلية" كانت قد تطورت "يوم ١١ أكتوبر من عام ١٩٠٨"، وقد وضّح مارينيتي قائلا: "بعد أنْ عملت خمس سنوات في مجلتي الدولية "شِعر"، بغية تحرير العبقرية الغنائية الإيطالية المهددة بالموت، من القيود التقليدية والتجارية، شعرتُ فجأة أنّ المقالات، الأشعار والسجالات لم تكن كافيةً، كان يجب علي أنْ أغيّر طريقتي في إيصال الأفكار: وذلك بالنزول إلى الشّوارع، واقتحام المسارح، وإدخال اللّكم في الصّراع الفنّي". وبالفعل عندما كتب الناقد سوفيس مقالا سلبيًا ضد المستقبلية، غادر مارينتي وأصدقاؤه ميلانو إلى فلورنسا حيث كان يقيم الناقد، فصفعوه دون إعطاء أي تفسير (٢). كما أن المستقبليين كانوا يفضلون الاستنكار على التصفيق، ولذا كانوا يتعمّدون كتابة نصوص استفزازية ويلقونها على نحو احتقاري لعوام الجمهور رغبة في إثارة استنكارِه. وقد كتب مارينيتي عام ١٩١١ بيانا يدعو فيه إلى احتقار عادة التصفيق التي توجد في المسارح، وإلى القيام بأعمال سرعان ما يستنكرها الجمهور، وإلى أن يتحرر الممثلون من سيطرة الجمهور؛ هذه القوة التي تدفعهم حتما إلى البحث عن التأثيرات السهلة وتبعدهم عن أيّ جهدٍ نحو أداءٍ عميق، موضحا: "ونحن بانتظار إزالة عادة التصفيق والصفير، علينا أن نعلّم المؤلفين والممثلين لذّة الشعور في أن يكونوا مُستنكرين. ليس لأنّ كلّ ما يُستنكر هو جميل أو جديد. بل لأنّ أيّ شيء يُصفّق له فورا هو بالتأكيد دون حتّى الذكاء العادي وبالتالي هو تافه، ورتيب ومجتر أو سريع الهضم. إني أشعر بفرح لأني أعرف أنّ موهبتي التي غالبا ما استنكرها الجمهور في فرنسا وإيطاليا، بالصفير، لن تُدفن أبدًا تحت ركام تصفيقٍ حاد".

لم ينتبه مارينيتي إلى أهمية فنّ الرّسم الذي سيلعبُ دورًا هائلا في نشر المستقبلية، إلا عام ١٩١٠، أيّ عندما اقترح عليه ثلاثة فنانين كتابة بيان الرّسامين المستقبليين موجهًا إلى الفنانين الشباب، تحمّس إلى الفكرة وجلس معهم نهارًا كاملا ليناقش فكرة البيان وصياغته. وقد شعر مارينيتي إنّ هديّةً وصلته على طبق من الذّهب، بحيث قال لصديقه الشّاعر بالازيتشي، بعد أنْ انتهى الاجتماع: "المستقبلية في الرسم وُلدت اليوم". وشاءت الصدف أنْ ينضم في هذا العام نفسه الموسيقار الإيطالي فرانسيكو باليلا براتيلا وأصدر بيانين حول الموسيقى المستقبلية يدعو فيهما إلى تحرير الصّوت من الموسيقى، مثلما يتمّ تحرير الكلمات من علم الإعراب. وفي عام ١٩١٢، أفتتح أكبرُ معرض مستقبلي في باريس الذي جعل من الحركة المستقبلية موضوعَ السّاعة الثقافية لعواصم أوروبا. وهكذا، اعتبارًا من ١٩١٠، ظهر لهذه الحركة بيانات عديدة حول كيف يجب أن يكون مستقبليًّا: المسرح، والمعمار والرّقص والفن السّينمائي والفنون التشكيلية والملابس الذّكوريّة... كما أنّها انتشرت كالنّار الهشيم، بحيث راجت، كما يؤكد غرامشي، حتى بين صفوف الطبقة العاملة الإيطالية، بحيث كان العمال هم أكثر المدافعين عن المستقبليين عندما تشتد المساجلات بينهم وأعوان الثقافة الماضوية. وقد كتب منظّر الحزب الشيوعي الإيطالي أنطوان غرامشي مقالة، في مطلع ١٩٢١، يطري فيها دور المستقبليين في تدمير القديم ويعتبرهم أكثر ثورية من الاشتراكيين: "إنّ التدمير في المجال الثقافي لا يعني حرمان الناس من المواد الضرورية لاستمرارهم وتطورهم، وإنّما يعني تدمير التراتبية الرّوحية، والتحيّزات، والمعبودين، والتقاليد المحنّطة، وهذا يعني ألا نخاف من الجديد والجُرأة، أنْ لا نخاف من الوحوش، ألا نظن أنّ العالَم سيتقوّض إذا ارتكب عاملٌ أخطاء نحوية، أو إذا عرج الشِّعرُ، أو إذا لوحة تشبه إعلانًا، أو إذا تضحك الشبيبة في ذقن الأكاديمية الشائخة والمخرفة. إنّ المستقبليين قد أنجزوا هذا الدور في مجال الثقافة البرجوازية؛ لقد دمّروا ودمّروا ودمّروا

دون أنْ ينشغلوا بمعرفة إذا كانت الإبداعات الجديدة، ثمار نشاطهم، عملا أعلى مما تمّ تدميره، فإنهم واثقون بتوقّد الطاقات الشابة، فلديهم المفهوم الجلي بأنَ حقبتنا، حقبة الصّناعة العظمى والمدينةِ العمالية الكبرى والحياة المكثفة والصّاخبة، تنطوي على أشكال جديدة فنية وفلسفية ولغوية وعلى عادات جديدة: لديهم هذا المفهومِ الثوري بكلّ وضوح، الماركسي حقًا، بينما الاشتراكيون لا ينشغلون، ولا حتّى من بعيد، بقضايا مشابهة؛ بينما الاشتراكيون ليس لديهم أيّ مفهوم دقيق في المجال السياسي والاقتصادي؛ بينما الاشتراكيون لما كانوا ذعروا (وهذا واضح في ذعر البعض) من فكرة أنّه كان يجب كسر آلة السلطة البرجوازية في الدولة والمعمل. إنّ المستقبليين في هذا المجال، في مجالهم، في مجال الثقافة، لهم ثوريون"!

ومع أنَّ المستقبلية التي "تحدّى بها" مارينيتي "النجومَ وهو واقف في أعلى العالم"، أغرت معظم الكتّاب الشّباب في العالم، فإن بيانه يكاد أنْ يكون تعبيرًا عن انفجار فيض رومانتيكي أكثر مما هو برنامج متّسق لحركة أدبية جديدة. إلا أن الثيمات الرئيسية للمستقبلية واضحة فيه: حيوية فوضوية، تمرد متحد للماضوية في الفنون كما في المجتمع، وثقة في إنجازات الحضارة التكنولوجية.. ومعظم هذه لم تكن أمرًا جديدًا، فهي كانت، بشكل أو آخر، متفرقة في أعمال نيتشه وويتمان، وبرغسون.... الجديدُ فيها هو، أولا: عزم مارينتي على جعلها حجر زاوية الأدب، وثانيا: الأسلوب العدواني لتصريحاته وبياناته. لذا أخذت تتشكّل في المدنِ الصناعية العالمية (براغ، وباريس وموسكو ووارشو...) تجمعات متبنيةً مبادئ المستقبلية، وبالطبع، كان لكلّ تجمّع أسلوبُه في إنتاج الأدب المستقبلي، وأيضا طريقته في الانشقاق على مارينيتي، مثل ألدو بالازيتشي، وجيوفاني بابيني واردينغو سوفيسي (فرع مدينة البندقية) الذين أصدروا بيانًا مشتركًا عام ١٩١٥، وضّحوا فيه مستقبليتهم المختلفة عن مستقبلية مارينيتي، معتبرين أنّ مستقبليتهم تقوم على ثقافة عليا وشعور وطني وتحرّر جنسي، وغنائية جوهريّة واحتقار لعبادة

الماضي وأنّها تعترف بفولتير وبودلير مالارميه ورامبو روادًا لها... بينما مستقبلية مارينيتي تقوم، في نظرهم، على جهل، وشوفينية، واحتقار للمرأة، ووصفية طبيعوية، واحتقار الماضي، وتعترف بروسو وهيغو وفيرهيرن، ورينيه غيل روادًا.

نقطةٌ أخيرة يجب إيضاحُها ألا وهي ارتباط المستقبلية بالفاشستية. في الحقيقة، يمكننا العثور على بذور أولى لما يمكن اعتباره ميلا مستقبليًا نحو الفاشستية في البند التاسع من البيان، وفي البيان القصير الذي أصدره مارينيتي ضد رجال الدين عام ١٩٠٩، وفي البيان الثاني عام ١٩١١ لصالح الحرب الليبية، وفي "برنامج مستقبلي سياسي" عام ١٩١٣ بمناسبة الانتخابات الذي يبدؤه بجملة مقتبسة من بيان ١٩١١، مفادها: "يجب أنْ تسيطر كلمةُ إيطاليا على كلمة حرّية"! لكن في كلّ بياناته وبرامجه، سعى مارينيتي دائمًا إلى التمييز بين الحركة الطليعية الفنية وبين الحزب السياسي الجديد الذي يبتغي تأسيسه، موضحا أنّ المستقبلية حركةٌ فنية وطليعة العقل الفني الإيطالي، ودائمًا لا يستطيع أن يفهمها العوام لذا تبقى طليعة يُساء فهمُها تتخلى عنها الأغلبية التي لا تستطيع إدراك اكتشافاتها المذهلة، وعنف تعبيرها السّجالي وزخم حدوسها الجريئة. بينما الحزب السياسي المستقبلي يتبصّر الحاجات الراهنة ويشرح بدقة وعيَ عرقٍ في اندفاعه الثوري الصّحي". المشكلة في بياناته كان مارينيتي يحلم دائمًا بمستقبل "حيث التعليم الجديد سينتج عرقًا من الأبطال والعباقرة في "إيطاليا"! لكن يجب فصل مارينيتي الشخص المهووس بالحرب والشعور الإيطالي القومي وبعلاقته الشخصية مع موسيليني، عن المستقبلية ككل. فمهما كانت ظروف الاندماج بين المستقبلية والفاشستية بعد الحرب العالمية الأولى، واتحاد الشّراسة الفاشستية مع الروح التهديمية للمستقبلية في نواح عديدة، إلا أنّ هناك اختلافات جوهرية لا تسمح بأيّ اتفاق بينهما، منها أنّ التقارب بين الفاشستية والمستقبلية هي على صعيد الأسلوب وليس على صعيد المضمون ولذلك أنّ معظم الاتهامات بالفاشستية كانت موجهة ضد

مارينيتي وليس ضد المستقبليين، بسبب لغته العنيفة والمتعجّلة، بحيث قال أحد النقاد إنَ القلم لدى مارينيتي أسرع من الذهن. كما أنَ مارينيتي كان يخشى من أنْ تهمّش المستقبلية في إيطاليا موسوليني. وخشيته هذه كانت في مكانها، فإنّ موسوليني فرض رقابة على نشاطات وتحركات المستقبليين وبالأخص مارينيتي. ونقطة جوهرية هي أنّ المستقبليين ومارينيتي خصوصًا كانوا يبجّلون يهود إيطاليا ووقفوا ضد قرارات نازية بالأصل اتخذها موسوليني ضد اليهود. وهناك اختلافات أخرى جوهرية، كما وضح غيوسبه بريزوليني: فمثلا، أنَ المستقبلية تأسّست أساسًا ضد الماضي وتقاليده، إنها نضالٌ ضد المتاحف، والكلاسيكية وأوسمتها والكنيسة ورجال الدين. بينما الفاشستية تدعو إلى النظام الهرمي، والتقاليد ومراعاة السّلطة والماضي الكلاسيكي وتريد البقاء ضمن الخطوط الفكرية التي رسمها عظماء إيطاليا ومؤسستها الكنيسة الكاثوليكة. كما أنّ الفاشستية محاولةٌ عرقية إيطالية، بينما المستقبلية حركة ذات طابع أممي، وكل كتابات مارينيتي الإبداعية تؤكد هذا. كما أنّ الفاشستية لا يمكن لها انْ تقبل برنامج المستقبلية التدميري، على العكس إنها تريد إعادة الاعتبار لكلّ القيم الإيطالية التي شنت المستقبلية عليها الحرب. وتريد تعليم الأطفال في المدارس وفق تعاليم اللاتينية وممثلي العقلية الإيطالية. بينما المستقبلية تريد تهديم النحو وقواعد اللغة وإطلاق اللغة من دون فواصل ونقاط؛ تريد الفوضى اللغوية الشاملة من أجل خلق رؤيا شعرية تلائم إيقاعات العصر التكنولوجي الحديث. كما أنَ مارينيتي كان يدعو إلى فردانية فوضوية حيث الرفض الشامل للعائلة "المنطفئة هذه"، التي يعتبرها "الحلقة الضيقة التي هي ليست تقليدية بامتياز فحسب بل كذلك مدرسة حيوانية: متى سننتهي مرّة إلى الأبد من خصَي العقول التي عليها بناء المستقبل".

لكن مارينيتي ظل يبرّر موهومًا العلاقة بين المستقبلية والفاشستية، رغم أنَ النقاد الفاشستيين شنوا سجالا هجوميًا في المنتصف الثاني من ثلاثينيات القرن الماضي ضد المستقبلية بصفتها تيارًا يحارب أهم مبدأ في الشعور

القومي هو عبادة الماضي. كما أنّ في نظرهم تدمير النحو هو أشبه ببصقة على راية الأمّة. فمن هنا نجد أنّ الشعر الحرّ رغم انطوائه على تحد للسلطة التراثية والنزوعات المحافظة، فإنه لا يشفي غليل مارينتي الفوضوي الراديكالي، لذا أخذ ينادي بالكلمات الحرة كجمالية شعرية جديدة قادرة على تدمير كل المعايير المنطقية النحويّة والصوتيّة للّغة. لذا كان مارينيتي يرى ضرورة تجاوز الشعر الحرّ، فالثورة الصناعية خلقت إنسانًا جديدًا يرى العالم بشكل مختلف، له مخيلة بلا أسلاك، وأداة تعبير جديدة هي "الكلمات الحُرّة".

أراد مارينيتي عبثًا أنْ يأملَ بكلمات حرَة في ظل نظام غير حرّ. وهنا تكتسب ملاحظة أندريه بروتون التي كتبها عام ١٩٢٦ مصداقية نبوئية: "لابدّ أنْ يكون آخرَ المغفّلين مَن يعطي أهميةً ما لنظرية المستقبليين "الكلمات الحُرّة" القائمة على الاعتقاد أنّ هناك وجودًا حقيقيًا ومستقلا للكلمات"!

بيانات المستقبلية

"بيان المستقبليّة" الأوّل

١- نحن نريد أن نتغنّى بحب المجازفة وانتظام الطاقة والاقتحام. (٣)

٢- ستكون الشجاعة والجرأة والتمرد، هي عناصر شِعرنا الجوهريّة.

٣- فالأدب، حتى هذا اليوم، يمجّد الجمود السّلبي، الانخطاف والنُعاس، نحن نريد أنْ نُشيّد بالحركة العدوانية، بالأرق المحموم، بخطوة المُسابق، بالقفز المحفوف بالمخاطر، بالصفعة واللكمة.

٤- نُعلن أنَّ روعة العالم قد أُثريَت بجمالٍ جديد: جمال السرعة. سيارةٌ سباقٍ بصندوقِها المزوّق بمواسير كبيرة كأفاعٍ ذات نفس انفجاري... سيارةٌ هادرةٌ وكأنّها تَهرب تحت وابل رشّاش، لهي أجملُ بكثير من تمثال "النّصر المجنّح".

٥- نريد أن نتغنّى بالسائق الجالس وراء مقودٍ له محور مثالي مُشغَل عبر الأرض المقذوفة هي أيضا على محيط مدارِها.

٦- على الشاعر أنْ يتفانى بحرارةٍ، وبهاء وإسراف، ليزيد من الحمّى الحماسية للعناصر الأوليّة.

٧- لا يوجد الجمال إلا في الصراع، عملٌ (فنّي) ليس له طابعٌ عدوانيٌّ لا يمكن أن يكون تحفة رائعة. على الشِعر أنْ يكون هجومًا عنيفًا على قوى المجهول لجعلها تنحني أمامَ الإنسان.

٨- نحن على قمّة القرون، القمةَ القصوى. فما فائدة النظر إلى الوراء ونحن في لحظة علينا أن نخلع فيها أبواب المستحيل الغامضة؟ الزمكان مات أمس. ونحن نعيش الآن في المطلق، ذلك لأننا قد خلَقنا سلفًا السُرعةَ الأبديّة الكلّيةَ الوجود.

٩- نريد أنْ نمجّد الحربَ – العلاج الوحيد للعالم – والعسكرية، ومشاعر القومية وأعمال الفوضويين التدميرية والأفكار الجميلة التي تقتل واحتقار الأنثى (٤).

١٠- نريد تحطيم المتاحف والمكتبات ومحاربة الأخلاقية والنزعات النسويّة، وكلّ أشكال الجبن الانتهازي والنفعي.

١١- سنتغنى بالحشود الكبيرةَ التي هيّجها العملُ، اللذة أو التمرد؛ سنتغنّى برجوعِ موج الثورات المتعدد الألوان والنغمات إلى العواصم الحديثة؛ سنتغنّى بالحمّى اللّيلية النابضة للمستودعات والورش متوهجةً بأقمارها الكهربائية العنيفة؛ سنتغنّى بالمحطات الشرهة مفترسة الأفاعي التي تدخن؛ سنتغنّى بالجسور القافزة فوق الأنهار المُشمسة المتلألئة كسكاكين شيطانية؛ سنتغنّى بالمعامل المعلّقة بالغيوم بأسلاك ثناها الدخان، سنتغنى

بالقوارب المغامرة وهي تشمُّ الأفــق، ســنتغنّى بالقطــارات ذات الــصّدور العريضة التي تهمر على السكك كخيولٍ فولاذيةٍ هائلــة ملجمــة بمواســير طويلة، سنتغنى بطيران الطائرات المنزلق، حيثُ لمروحتِها اصطفاقَ الأعلام وتصفيقُ الحشود المتحمّسة. (٥)

(١٩٠٩)

من "البيان التقني للأدب المستقبلي":

"حدث هذا في طائرة، وأنا جالس على صهريج، بطنــي يــدفُئها رأسُ الطيّار، عندما شعرتُ فجأة بسخافة علم النحو القديم الموروث من هــومر. فأحسست في حاجة شديدة إلى تحرير الكلمات بإخراجها من ســجن الحقبــة اللاتينية. فالحقبة هذه، بالطبع، كأي غبي، لها رأسٌ بَصير ومعِــدة وســاقان مسطحتان، لكن ليس لها جناحان، أي لها ما يكفي للمشي، والركض بــضع خطوات وسرعان ما تتوقف لاهثةً..! هذا ما قالته لي المروحة المدوّمة، وقد حلّقتُ مائتي مترا فوق مداخن "ميلانو" الهائلة. وأضافت المروحة:

١- يجب تدمير علم الإعراب بوضع الأسماء اعتباطيا حيث تولد.

٢- يجب استخدام الفعل في صيغة المصدر، حتّى يتطابق بمرونة مع الاسم، ولا يخضع لــ"أنا" الكاتب الذي يرى ويتخيّل. وحده الفعل في صيغة المصدر يمكن أنْ يعطي معنى استمرارية الحياة ومرونة الحدس الذي يلمّحه.

٣- يجب إزالة الصفة (٦) حتّى يحتفظ الاسم العاري بلونه الجوهري. فالصّفة حاملة في داخلها مبدأ الفارق الدقيق، المتنافي مع رؤيتنا الديناميكية، لأنّه يقتضي وقفةً؛ تأملا.

٤- يجب إزالة الظرف، هذا الدبّوس العتيق الذي يشبك الكلمات معا. فالظرف يحافظ على وحدة النّبرة المملة في الجملة.

٥- ينبغي لكلّ اسم أنْ يكونَ له قرينه، أيّ كلّ اسم أنْ يكون متبعًا، من دون حروف العطف والربط، باسم آخرَ يرتبط به عن طريق المُشابهة. مثال: إنسان- طوربيد، امرأة-مرسى، زحام- زبَد، ميدان-قمع، باب-حنفية. مثلما ضاعفت السرعة الطيرانيّة معرفتنا بالعالم، فإن الإدراك عبر المشابهة يصبح أمرا طبيعيا أكثر فأكثر. لذا يجب حذف: "كما، مثل، على نحو، هكذا، شبيه بـ" إلخ. بل، يجب دمج الموضوع مباشرة بالصُّورة التي يستبعثها لابراز الصُّورة بكلمةٍ واحدة ضرورية.

٦- إزالة كلّ علامات الوقف: فما إنْ يتمّ زوالُ الصفات والظروف والعبارات الاقترانية، حتى يزول تلقائيًا الترقم (علامات الوقف) في الاستمرارية المتنوعة لأسلوبٍ حيٍّ يخلق نفسَه بنفسِه من دون الوقفات السخيفة للفواصل والنقاط.

٨- ليس هناك أنماطٌ من الصُّور، سامية أو فظة، أنيقة أو وضيعة، شاذة أو طبيعية؛ ذلك أنَّ الحدس الذي يلمحُ هذه الصُّوَر ليس له تفضيلٌ أو تحيّز. فالأسلوب التشابهي، إذنْ، هو سيّد المادة المطلق وحياتها البالغة الحدّة".

(١٩١٣)

من "الكلمات الحُرّة" (٧)

أعلن لكم، دونما أيّ اكتراث بتعريفات الأساتذة الغبية، إنَّ الغنائية هي حاسة نادرة للانتشاء بالحياة وانتشاء الحياة بنا؛ حاسة تغيير ماء الحياة العكر الذي يلفّنا ويخترقنا، إلى خمرٍ. القدرة على تلوين العالم بالألوان الفريدة؛ ألوان كياننا المتغيّر. هب أنْ صديقًا موهوبًا بهذه الحاسة يجد نفسَه في منطقة حياتية عنيفة (ثورة، حرب، غرق، هزة أرضية... الخ) ويبدأ مباشرةً بسرد انطباعاته لكم. أتعرفون ماذا سيقوم غريزيًا صديقكم الوجداني المنفعل هذا عندما يبدأ بالسرد؟

سيبدأ بتدمير على نحو وحشي السنتاكس (علم الإعراب). ولن يبذّر وقتًا في بناء جملٍ. فلن تعني له علامات الوقف والفواصل، والنقاط والنعوت المضبوطة شيئًا. سيحتقر فروقَ اللغة ودقّتها. سيهاجم، لاهثًا، أعصابَكم بمشاعرٍ شميّة، صُورية وجَهورية، كما تتتابه. فاندفاع البخار - الانفعال سيكسر ماسورةَ الجملة وصمامات علامات الوقف والنعوت المتاحة لنا عادة باطّراد أشبه بكلّابات. وستحصلون على حفنات من الكلمات الجوهرية بلا أي ترتيب تقليدي، فصديقكم ليس له انهم آخرَ سوى الإعراب عن كلّ ذبذبة في كيانه.

وإذا كان دماغ هذا السّارد الموهوب بالغنائية ممتلئًا، أيضًا، بأفكارٍ عامة، فسيربط طوعيًا هذه الأحاسيس المؤثّرة بكلّ ما يعرفه غريزيًا أو تَجريبيًا عن الكون. سيلقي بشَبكات هائلة من التشابهات على العالم، ومبيّنا على هذا النحو، تلغرافيًا، قاعَ الحياة التماثلي والجوهري، أيّ بالسرعة المقتصدة نفسها المقتصدة التي يفرضها التلغراف على مراسلي الحرب والصحافيين، في تقاريرهم السطحيّة.

هذا الاحتياج إلى الاقتضاب لا يتجاوب فقط مع قوانين السُرعة التي تتحكم بنا، وإنما أيضًا مع العلاقات المتعددة الأجيال التي عاشها الشّاعر والجمهور معًا. هذه العلاقات تشبه كثيرًا الرِّفقة بين صديقين قديمين الذين يمكنهما التفاهم بكلمة واحدة، بنظرة خاطفة. هكذا إذنْ كيف ولماذا ينبغي لمخيلة الشاعر أنْ توصّل، من دون أسلاك موصّلة (٨)، أشياءَ بعيدةً بعضًا ببعض، متوسلةً كلمات جوهرية وحرّة فعلا.

(١٩١٣)

بيان الرسامين المستقبليين (مقتطفات)

... نعلن / أنّ أيّ بورتريه، حتّى يكون عملا فنيًا، ينبغي له ألا يشبه نموذجه، وأن! الرّسام يحمل في داخله المناظر التي سيثبّتها على قماشة اللّوحة. لرسم كائن يجب ألا ترسمه، وإنّما عليك إعطاؤه الجو المحيط.

فراغ اللوحة لم يعد موجودًا. رصيف شارع بلله المطر أسفل وهج المصابيح الكهربائية يتجوّف على نحو شاسع حتّى مركز الأرض. آلاف الكيلومترات تفصلنا عن الشّمس؛ لكن هذا لا يمنع من أنْ يكون البيت الذي أمامنا مندمجًا في القرص الشّمسي....

أجسادنا تلج الأرائك التي نجلس عليها، والأرائك تلجنا. الباص يندفع في البيوت التي يمرّ بها، والبيوت بدورها تنقضُّ على الباص وتنصهر معه... إنّ انسجام الخطوط وثنايا لباسٍ عصري يؤثر في حسّاسيتنا، بالقدر نفسه الفعّال والرّمزي لتأثير العارية في حسّاسية القدماء... إحساساتنا في الرّسم لم يعد ممكنا أنْ تُهمس. نريدها من الآن فصاعدًا أنْ تصدح وتدوّي في لوحاتنا كالجوقة المصمّة والانتصارية... التقسيم، بالنسبة إلى الفنان الحديث، عليه أنْ يكون تكميليّة فطريّة، بحيث نعلن أنّه جوهري وضروري.

إننا نعلن:

١- يجب احتقار كلّ أشكال التقليد والمحاكاة، ويجب تمجيد كلّ أصالة وإبداع.

٢ يجب التمرّد ضد طغيان كلمات كـ"تناغم"، "التفكير السليم"، تعابير بواسطتها يمكن أنْ ندمر بسهولة أعمال رامبرانت، غويا وروودان.

٣ – يجب اعتبار النُّقاد كلّهم مضرّين وغير نافعين.

٤- يجب كنسْ كلّ المواضيع التي استخدِمت سابقًا، من أجل أنْ نعبّر عن حياتنا المدوّمة بالفولاذ والكبرياء، والحمّى والسُّرعة.

٥- يجب اعتبار تسمية "مجانين" التي يجهدون بها لتكميم المبــدعين، لقبًا فخريًا.

٦- يجب اعتبارِ نزعة الإطراء الفطريّة كضرورة مطلقة في الرســم، كما النَّظم الحرّ في الشِّعر، وكتعدّد الأصوات في الموسيقى.

٧- يجب أنْ تُمنح الديناميكية العامة في الرّسم كديناميكية، كإحــساس ديناميكي

٨- ويتطلّب، في حال نقل الطبيعة، الإخلاص والبكارة قبل كل شيء.

٩- أنْ يدمّر الضوءُ والحركة ماديّة الأجسام.

نريد أنْ ندمر عبادة الماضي، الهوس بكل مــا هــو قــديم، التحــذلق والشكلانية الأكاديمية.

دع الموتى مدفونين في أحشاء الأرض السحيقة! دع عتبــة المــستقبل مُنَظَّفَة من المومياءات! أفسحوا المجال لما هو فتيٌّ، شديدٌ وجريء.

١٩١٣

أمبرتو بوتشيوني، كارلو كارا، لويجي روسّولو، جبياكومو بالا، وجينو سيفيريني

ألدو بالازيتشي: من "البيان المستقبلي المضاد للألم":

نحن المستقبليين نريد تخليص العِرق اللاتيني وبالأخص عرِقنــا مــن الألم الشعوري، السفلي الماضوي، الذي أخذ يستشري بــسبب الرومانــسية المزمنة، والانفعالية الفظيعة والعواطفية المثيرة للــشفقة التــي تحــطُّ مــن معنويات كلّ إيطالي.

١-تدمير التخيلات الرومانسية المستحوذة والمؤلمة للأشياء المسمّاة "خطيرة" وذلك بالاستهزاء منها.

٢-حاربوا الألم الفيزيقي بواسطة محاكاة ساخرة لألمٍ أخلاقي. علّموا الأطفال تكشيرات تتصدى للآلام، والنواح والدموع.

٣- قلّلوا من قيمة الآلام المحتملة، وذلك بمعاينتها من كلّ زاوية وتشريحها بكلّ برود.

٤-بدل أنْ تتوقفوا في ظلمة الألم، عليكم عبوره بوثبة لتدخلوا في نور القهقهة.

٥-أنْ تخلقوا في شبابكم رغبةً في الشيخوخة، حتى لا تصابوا، في شيخوختكم، بحنين إلى فترة الشباب.

٦-استخرجوا من تقطيبات الوجه ومن تباينات الألم عناصرَ قهقهةٍ جديدة.

٧-حوّلوا المستشفيات إلى حلقات تسلية وذلك بفضل "شاي الساعة الخامسة"، وقهوة الغناء والمهرجين. افرضوا على المرضى بأن يلبسوا ملابس مضحكة، وأن يُبهرجوا وجوهَهم كما يفعل الممثلون، حتّى تثيروا وسطهم بهجةً دائمة. ممنوع على الزوار أنْ يدخلوا الأروقة إلا بعد أنْ يكونوا قد مرّوا في معهد القباحة والرعب حيث يُزينون بأنوفٍ جسيمة ذات بثور، وبضمّادات لا مُبرَّر لها.

٨- حوّلوا المآتم إلى استعراضات مُقنّعة، ينظّمها ويقودها فكاهي يعرف استثمار كلّ ما هو مضحك في الألم. جدّدوا المقابر واجعلوها أماكنَ مريحة وذلك بواسطة حانات، وبارات وحلبات تزلج، وملعب القطارت المتعرّجة، وحمّامات وقاعات جمباز. نظّموا في المقابر نزهات في النهار، وحفلات راقصة مقنّعة في اللّيل.

٩- لا تضحكوا عندما يضحك شخصٌ ما (هذا يُعدّ انتحـالا) وإنمـا اضحكوا عندما يبكي شخصٌ ما. ونتيجة لذلك طوروا غريزة صحّية ومفيدة تجعلنا نضحك عندما يقع شخصٌ ما.

١٠- استمدوا نوعًا هزليًا جديدًا وخصبًا من خليط الهزّات الأرضـيّة، الغرق، الحرائق... الخ.

١١- حوّلوا مَصحّات المجانين إلى مدارس تدريب الأسـاتذة الـذين يستنكروننا، وتأهيلهم.

فالنتين سان دو بوان: بيان الشَّبَق المستقبلي (مقتطفات)

الشَّبَق قوّة تمّ تصوره خارج أيّ مفهوم أخلاقي، كعنصر ديناميـة الحياة الجوهري. بالنسبة إلى عرقٍ قوي، لم يعد الشَّبَق خطيئـةً أكثـر ممـا هـو الكبرياء. فالشَّبَق، حاله حال الكبرياء، فضيلةٌ محرّضة، بؤرة حيث تتغـذى الطاقات.

الشَّبَق، تعبير الكائن هذا الذي أُلقي خارج نفسه، بَهْجة الجسد المتحقق المؤلمة، كآبة التفتّح الموجعة؛ إنّه الاتحاد الجسدي، مهما كانت الأسرار التي توحد الكائنات، فهو توليفة الكائن الحسّية والجسدية، التي تفضي إلى تحرير روحه؛ إنّه مشاركة جُزء صغير من البشرية بكلّ شهوانية الأرض، رِعْـشةُ الجُزء الصغير من الأرض.

الشَّبَق ضالة المجهول الجسدية، مثلما العقليّة ضالة روحيـة، الـشَّبَق بادرة خَلْقٍ، إنّه الخَلق.

الجسد يخلق مثلما تخلق الرّوح... وخلْقهما، تجاه الكـون، متعـادل. لا أحد أعلى من الآخر، والخلق الرّوحي يعتمد على الخلق الجسدي.

لنا جسد وروح. إنّ تقليصَ واحدٍ من أجل مضاعفة الآخر، لهو ضعف وخطأ. على كائن قوي أنْ يحقق كلَ مقوّماته الروحية والجسدية. فبالنسبة إلى الغزاة الشّبَق تقدير يستحقونه. إذ بعد معركة قُتِل فيها أناسٌ، من الطبيعي بالنسبة إلى منتصرين، اختارتهم الحرب، أنْ يمضوا، في بلد مقهور، إلى حد ارتكاب عمليات اغتصاب، من أجل إعادة خلق الحياة.

بعد المعركة، يحبّ الجنود الملذّات الحسّية حيث تسترخي طاقاتهم، لكي تُبعَث من جديد، من أجل الهجوم. للبطل الحديث، بطل أيّ ميدان كان، الرغبة نفسها والملذّات نفسها. للفنان، هذا الوسيط الكوني العظيم، الحاجة عينها (...) الفن والحرب أكبر مظهرين من مظاهر الشهوانية؛ الشّبَق زهرتهما. أناسٌ يهتمون فقط بالرّوحانية، أو أناس شهوانيون فقط، كلاهما مدان بانحطاط هو: العقم.

إنّ الأخلاق المسيحية، بعد أنْ حلّت محل الأخلاق الوثنية، كان من شأنها أنْ تعتبر الشّبَق ضعفًا. فإنّها جعلت، من هذه البَهجة السليمة، تفتّح الجسد القدير، شيئًا مخجلا يجب إخفاؤه، رذيلةً يجب أن تُنكر. غطّتها بالنفاق، وهكذا جعلتها خطيئة.

علينا أنْ نكفّ عن السّخرية من الرّغبة، إغراء الجسدين في آن رقيق وبهيمي، جسدين، مهما كان جنسيهما، يرغب واحدهما الآخر، محتضنين نحو التوحد. علينا أنْ نكفّ عن السّخرية من الجسد، وعن إخفائه تحت الثياب الرّثّة والمثيرة للرثاء؛ ثياب العواطفية العتيقة والعقيمة. ليس الشّبَق من يفتت، يحلّ ويفني، وإنّما المضاعفات المنوّمة للعواطفية؛ الغيْرة المصطنعة، الكلمات التي تُبعث النّشوة وتخدع، أشجان الانفصالات والوفاء الأبدي، الحنين الأدبي- كلّ تباهي الحبّ هذا.

علينا تمزيق أسمال الرومانسية المشؤومة، أقحوان منــزوع الأوراق، والثنائي تحت القمر، والاحتشام المنافق الزائف. على الأجساد التــي قــرّب بينها الاغراء الجسدي، بدل أنْ يثرثروا عن هشاشة قلوبهم – فليجرؤوا على التعبير عن رغباتهم، وأفضليات أجسادهم، وأنْ يحسّوا بطاقــات البّهجــة أو الخيبة في اتحاد جسدي مقبل.

ليس للاحتشام الجسدي، المتغيّر حسب الزمن والبلد، سوى قيمة زائلة لفضيلة اجتماعية.

علينا أنْ نعترف بالشَّبَق، علينا أنْ نجعل من الــشَّبَق مــا يجعــل كــلّ شخصٍ، ذكي ذي ذوق رفيع، من نفسه، ومن حياته. علينا أنْ نجعل من الشَّبَق تُحفة فنية، فإنّ التظاهر باللاوعي والانذهال لتفسير بادرة حــب لهــو نفــاق، ضعف، وحماقة. علينا أنْ نرغب، على نحو واع، جسدًا كأيّ شيء آخر!

علينا أنْ ننزع عن الشَّبَق كلّ الحُجب العواطفية التي تشوّهه. فبــسبب الجبن ألقينا عليه كلّ هذه الحجب لأن العواطفية الــسّاكنة مُرضــيةٌ. إنّهــا ترضينا وهكذا تضعفنا.

لدى شخصٍ سّليم وفتيّ، كلما يصطدم الشَّبق مع العواطفيــة، يخــرج منتصرًا. ذلك أنّ العواطفية تتبع الموضات، بينما الشَّبَق أبدي. الشَّبَق ينتصر لأنّه الحماسة شعورُ بَهجةٍ واعتزازٍ يأخذ الإنسان إلى ما وراء نفسه، بَهجــة التملّك والسّيطرة، الانتصار الدائم الذي تولد منه المعركة الدائمة، ثمالة الغزو الأكثر إسكارًا والأكيدة. وبما أنّ هذا الغزو الأكيد مؤقّت، فإنّه يبدأ مُجدّدًا.

باريس، كانون الثاني ۱۹۱۳

إحـــالات

(١) نشر مارينيتي اوّلا، إحدى عشرة وصية في مجلته "شــعر علــى شكل إعلان أو دعوة لتشييد حركة مستقبلية، وذلك في منتصف كانون الثـاني ١٩٠٩. وعندما قام برحلة من ميلانو إلى باريس وسكن في "فندق العظمــاء"، جلس يكتب مقدمة بلغة جديدة وديناميكية تـصدرت الوصـــايا تحـت عنـوان "التأسيس"، وفكّر في نشرها على نطاق واسع. ولحسن حظه، علم أنَّ صـديقًا مصريًا قديمًا لوالده الوزير المصري السّابق باشا محمد الراشي كـان مقيمًـا في باريس، وله حصصٌ كبيرة في الجريدة الفرنسية الأولـى "لـو فيغـارو"، فساعده على نشر نصه تحت عنوان "المستقبلية" ضم الوصايا والمقدّمة... علـى الصفحة الأولى من الجريدة، في ٢٠ شباط ١٩٠٩. وبعد أشهر عنـدما أعيـد طبع نصه أضاف إلى العنوان كلمة "بيان"، وانتشر عالميا كـ"بيان المستقبلية".

(٢) هنا أيضًا تجب الإشارة إلى أنَّ الصَّقع أمـام الجمهـور؛ هـذا الأسلوب الفضائحي المُهين والذي له نتائج جد سلبية على سـمعة الـضحية وشهرتها، استخدمته فيما بعد كلّ الحركات الطليعية الأدبية، خصوصا فـي فرنسا، فمثلا، في مؤتمر الثقافة العالمي في باريس ١٩٣٦، صـفع أندريـه بروتون الكاتب الروسي إيليا أهرنبورغ لموقفه الستاليني؛ وفي عـام ١٩٦٩ إبان زيارتها لكوبا، صفعت جويس منصور الرَّسام المكـسيكي سـيكيروس بسبب اشتراكه في محاولة اغتيال تروتسكي.

(٣) سبق البيان، نصٌ طويل عنوانه "التأسيس"، يسرد فيه مـارينيتي ظروف كتابة البيان، وكتب بلغة مجازية حلمية: "لقد سـهرنا الليلـة كلهـا، أصدقائي وأنا... تناقشنا حول الحدود القصوى للمنطـق، فـسوّدنا أوراقـا بكتابات مخبولة... كبرياء هائل ملأ صدورنا، لأننا شعرنا أننا وحدنا يقظون

في تلك الساعة، كالمنارات أو كخفراء متقدمين، بوجه جيش نجوم الأعـــداء معسكر في مخيماته السماوية، وحدنا مع الوقّـــادين وهـــم يغـــذون النيـــران الجحيمية للبواخر الكبيرة، وحدنا مع الأطياف السوداء التي تنبّش في الباطن الأحمر لقاطرات تسير بسرعة مجنونة، وحدنا مع الـــسُكارى الـــذين أشـــبه بطيور جريحة تصفق أجنحتها على الجدران..."

(٤) أثارت عبارة "احتقار الأنثى" ردود فعل وسوء فهم في الأوســـاط الأدبية. بينما المقصود، في نظر المستقبليين، احتقار الرومانسية الاستمنائية والعواطفية النتنة والمضنية، احتقار رسوم غروب الشمس وضـــوء القمـــر ومشاعر الحنين وآلام الحب في الأعمال الفنية الأنثوية حيث المرأة مجـــرد موضوع مثالي تتحقق فيه الرغبات الفجورية والانحطاطية، بينما يجـــب أنْ تُعتبر عنصرًا أساسيًا في تجديد شباب العالم، أي المرأة البطل بدل الرجـــل البطل؛ امرأة كمثل كاترينا سفورزا التي وهي تَحمي سياج مدينتها، والأعداء يهددون بقتل ابنها، أو أن تستسلم، كشفت عن فَرجها وصرخت: "اقتلـــوه، لا يزال لدي بَلَح البحر لإنجاب آخرين"! ناهيك عن أنّ عددًا من النساء لعـــبن دورًا أساسيا في تطوير مفاهيم المستقبلية كالنحاتة ريجينا، والرّسامة بنيـــديتا التي تزوجت مارينيتي، وخصوصًا فالنتين دي سان بوان التي أصدرت بيان المرأة المستقبلية تدعو فيه إلى المساواة بين الجنسين على صـــعيد التعامـــل والرواتب في العمل، وإلى حق المرأة في الانتخاب، وهي التي وضعت "بيان الشهوة المستقبلي".

(٥) قبل صدور البيان بشهرين، نشر مارينيتي "مَفارقـــة المـــستقبلي؛ رواية أفريقية" (٣٠٠ صفحة) تدور أحداثها في أفريقيا وبطلها مَفارقة البـــار وهو ملك تل الكبير، يتوجه دائمًا إلى الشَمس لاستشارتها والأخذ بنصائحها،

يعشق الحروب، ويحتقر النساء بحيث في مشهد يبدو وكأنه يحرر نساء تركن غنائم لجنود، لكن هدفه الحقيقي هو تحرير الجنود من عبودية الجنس. وفي نهاية الرواية، يخلق، قبل موته، غازورما؛ ابنه، وهو آلة أشبه بإيكاروس والسوبرمان، الذي يتحدى بنجاح الشمس وتصدر عن أجنحته موسيقى شاملة، عندما يطير في أعالي السماء، فتترنح الجبال وتنشق البحار وتُدمَّر المدن.

(٦) ما يريده مارينيتي في دعوته إلى عدم استعمال الصفة كثيرا، لأنها تؤخر من سرعة الجملة، وتبطئ حركتها، هو استخدام أقل ما في الإمكان الصفة وعلى نحو جديد تتخلص فيه من المهمة التقليدية الشرحية لما في الاسم، وتصبح أشبه بعمود إرسال الإشارات المرئية المستخدم في السكك، أو بفنار يضيء وسط البحر، أو أشبه بمقياس جوي، وهكذا تصبح للصفة مهمة تسجيل معدّل السرعة، الوقفات، التأخير طوال مسار النص. وتتحرر هنا أيضا الأسماء نفسها أي المحافظة على لونها الخاص وطعمها. وهذا بعزل الصفة بين قوسين، ووضعها بعيدا عن الاسم، فتصبح أشبه باسم مطلق، أوسع وأكثر تأثيرا من الاسم نفسه. فالصفة العمودية، الفنارية، المعلقة بأعلى قفصها، القوسان، تلقي ضوءها وتنشره على أكبر مساحة من الكلمات المحررة، وتضيء منطقتها كلها. فمثلا في وصف رحلة بحرية، عندما توضع الصفة العمودية، أو الفنارية، بين قوسين: (هادئ، أزرق، منتظم، اعتيادي)، عندها ليس البحر وحده هادئ، أزرق، منتظم، اعتيادي، بل كذلك الباخرة، ماكنتها، ركابها... وهنا مثال خفيف لهذه النظرية: "رجلٌ ابتلعَهُ بحرٌ بموج (أزرق) ذات يوم". فها نحن أمام لوحة كل شيء فيها أزرق: الرجل والبحر والموج واليوم.

(٧) العبارة بالفرنسية les mots en liberté سنقوم بترجمتها بـــ"الكلمات الحرّة" لأنها، في الإيطالية، ستطلق كمعاكسة للشعر الحر: "شـــعر الكلمـــات الحرة". ومع هذا ينبغي للقارئ أن يُفهم منها معنى: "الـــسَريحة، المُـــسرّحَة أو المُحررَة"، أي وفق المضمر فيها وهو المراد بالنسبة إلـــى مـــارينيتي أنّ الكلمات، قبل المستقبلية، كانت سجينة وقـــد أُطلِـــق سَـــراحُها الآنَ بفـــضل المستقبلية.

(٨) إن ما يعني مارينيتي بـــ"المخيّلة بلا أسلاك" هو "الحرية المطلقـــة للصور والتماثلات المُعبّر عنها بكلمات غير معقودة، من دون أسلاك علـــم تركيب الكلام الموصلّة، ومن دون أيّ علامة ترقيم: فاصلة، نقطة... الـــخ." وهناك من يرى في "المخيلة بلا أسلاك" تمهيدًا للبند الأساسي في الـــسّوريالة "الكتابة الآلية".

(٣): مقومات الشعر المستقبلي الإيطالي

"يمكن للفئران أن تقرض هنيئًا مخطوطاتنا،

لأنّ محرّكاتنا تكتب في كبد السّماء أشعارًا واضحة من تبر وفولاذ" (مارينيتي)

من الشِّعر الحُرّ إلى شِعرِ الكلمات الحرّة

لا ننسى أنَّ مارينيتي كان واحدًا من مُروّجي الجَمالية الرّمزية في مجلته "شعر"، وله دواوين عديدة مكتوبة بإيقاع رمزي واضح. بل، في نظر عدد من النقاد، بقي الأسلوبُ الرمزي الكلاسيكي موجودًا في كلّ بياناته وأشعاره. غير أنّه، مع نمو المستقبلية واتضاح هدفها الشعري، سيشن حملةً على الرَّمزية. ففي بيان (١٩١١) عنوانه: "تكفر بأسيادنا الرّمزيين، عشاق القمر الأخيرين"، صرّح: ""نحن، الشّعراء المستقبليين، نتّهم العباقرة الرّمزيين بودلير ومالارميه وفيرلين بإشاعة التشاؤم المزمن والمثبط للعزيمة... لقد ضحّينا بكلِّ شيء من أجل أنْ ينتصرَ مفهومُ الحياة المستقبلي. لماذا اليوم نكره آباءنا المفكرين العظماء؛ العباقرة الرمزيين ألن بو، بودلير، مالارميه وفيرلين، بعد أنْ أحببناهم كثيرًا؟ ستفهمون لماذا: إنّنا نحتقرهم الآن لأنّهم ظلّوا، رغم استحمامهم في نهر الزمن، يحدّقون باطّراد إلى ربيع الماضي البعيد؛ إلى السّماء السَّابقة حيث يزدهر الجَمال. فبالنسبة إليهم، لا وجودَ للشعر خارج الحنين، خارج استحضار العصور الميتة، خارج

ضباب التاريخ والأسطورة... نحن، -بصفتنا المتجرئين على الطلوع عراة من نهر الزمن، سالخًا الحجرُ أجسادنا، خلال الصعود المملتلئ بالصخور، لكي نخلق رغم أنفسنا سيولا جديدةً تكسي الجبلَ باللون القرمزي- نكره الأسياد الرّمزيين".

ومع ذلك، فإنّ التقنية الشِعرية التّي أتت بها الحركة الرّمزية ألا وهي الشِعر الحُرّ، بقيت الوسيلة الأكثر رواجًا في المرحلة الأولى (١٩٠٩-١٩١٢)، في كتابة أشعار مستقبلية. وراح شعراؤها يطوّعون الشِعرَ الحرَّ ليعبّر عن هوسهم بالضّجيج والسُّرعة وبهدير الحياةِ الجديدة التي أخذت تتبنّى الاختراعات الجديدة على صعيد الآلات والمحركات، بل بات الشِعر الحُرّ المستقبلي حيث ديناميكية الفكر الدّائمة وتدفّق الصُوَر والأصوات باطّراد، هو "المعبّر الوحيد عن الكون السّمفوني العابر وغير الثابت الذي يتكوّن فينا ومعنا". ويُعدّ الشاعران أدو بالازيتشي وكورادو غوفوني، من أفضل شُعراء مرحلة الشِعر الحُرّ المستقبلي. وأدو بالازيتشي (١٨٨٧-١٩٧٤)، اصدر ديوانين، قبل أنْ ينخرط في الحركة المستقبلية. ثمّ أصدر عام ١٩١٠ ديوانه المستقبلي الأول "الحارق"، ضمن سلسلة المطبوعات المستقبلية التي كان يشرف عليها مارينيتي نفسه. كما نشر عام ١٩١٤، في المجلة الفلورنسية المستقبلية "لاسيربا"، "بيان المستقبلية المضاد للألم". أخذ يبتعد عن مارينيتي بسبب الحرب، إذ كان معارضًا لدخول إيطاليا في الحرب التي كان يكرهها، على عكس مارينيتي الذي رأى فيها "علاجًا وحيدًا". أصدر عدّة أعمال نثرية روائية وقصصية. وكان يصف دائمًا العمل الشِعري بـ"الظاهرة الطبيعية"، بينما العمل النّثري بالتقنية المشغولة والمتأنى بها.

لكن فرصة الشِعر الحُر، مهما تم تثويرها مستقبليًا، بقيت محدودة إلى حد التراوح بين المقاربة الرّمزية ومتطلّبات المدينة وتطوّراتها الضوضائية.

لذا أخذ مارينيتي يشعر بضيقٍ وملَلٍ من رتابة إيقاع الشِّعر الحُرّ معتبرا ايّاه "شعرًا فقيرَ الدم". وقد كتب مقالة قصيرة عنوانها موت الشّعر الحرّ، جاء فيها: "كان للشّعر الحر أسباب لا تحصى تبرّر وجودَه، لكن الآن قدر عليه أنْ تحلّ محله تقنية "الكلمات الحرّة". إنّ تطور الشّعر والشعور الإنساني قد بين خللين في الشعر الحر لا يمكن شفاؤهما: (١)؛ يحمّل الشّعر الحرّ الشّاعرَ حتميًا على إنتاج تأثيرات صوتية سهلة، وتعابير ملتبسة عادية، وإيقاعات رتيبة، ونغمات حمقاء، وإلى لعبة الرجع داخليًا وخارجيًا، (٢)؛ يحصر الشّعر الحر بشكل مصطنع العاطفة الغنائية بين جدران تركيب الكلام العالية وسدود النّحو. وهكذا يجد الإلهام الحدسي الحرّ الذي يتوجّه إلى القارئ المثالي، نفسَه محبوسًا وموزَعًا أشبه بماء مُنقّى لتغذية كلّ ذكاء متأنف ومضطرب".

وفي حمّى تمرّدهم على الرّمزية وعلى القول الشّعري الذي كان سائدًا آنئذ، توجّه شُعراء المستقبلية إلى أفق جديد ألا وهو كتابة قصائد خالية من الفواصل والوقفات ومن أدواتِ التّعريف والتّحريكِ ومن كلّ الظروف، كما أكّد على ضرورة استخدامِ الأفعال في حالتها المصدرية أيّ من دون تصريفها، وذلك في "البيان التقني للأدب المستقبلي" الذي صدر عام ١٩١٢: "يجب على البيت الشّعري الجديد أنْ يخلو من الظّرف والنّعت والفاصلة، بل من كلّ ما يمكن أنْ يُحدّ من حركته. فالسرعة هي تفعيلة البيت الرئيسية، والمشابهة هي قانونه وليس المنطق. وعلى الشّاعر الجديد أنْ يكفّ عن استخدام الأفعال إلا في حالة المصدر. وما على الهدوءِ الانطباعي، عطرِ الأزهار، العزلةِ الرومانتيكية، جمالياتِ القلق، لغزِ الوجود وكلّ ما تقوْقعت فيه الحركةُ الرمزية... سوى أنْ ينصهر في بوتقةٍ من صوتيات لفظيّة خالقةً شعرًا يموج بالحركة والتوثّب، بنوطات الضّوضاء وتقاسيمِ السُّرعة!"

هكذا تحرّر الشّعر المستقبلي اعتبارًا من عام ١٩١٢، من كلّ القواعد المعروفة؛ بل أصبح جديدا بكلّ معنى الكلمة، بحيث أضحى الشّعراء المستقبليون "جَوقةً يجوّقون الألوان والضَّوضاء والأصوات، يؤلّفون تراكيبَ إيحائية، بواسطة موادِ اللغة واللهجات، والصّيَغِ الحسابية والهندسية والكلمات القديمة والمشوّهة والكلمات المبتكرة وصراخِ الحيوانات وضوضاءِ الألفاظ". وها نحن أمام شعرٍ طوبغرافي "من أجل بصيرة العين لا بصيرة الدماغ"، كما قال مارينيتي، تتوزع فيه الكلمات أفقيًا وعموديًا، أشبه بسلالم موسيقية وذلك بتكبير بعض الحروف أو تكرارها عدة مرات وبتداخل الكلمات بعضا في بعض... كقصائد غوغليمو جانيللي وبينو مازناتا (انظرهما في نهاية المنتخب) أو مجرّد بضعِ كلمات تتبادل أماكنها كقصيدة كارلو بيلولي، "وغى / ثَرى"، التي تقوم على ثلاث كلمات هي: guerra (حرب)، terra (أرض، تربة) و serra (مستنبت زجاجي لحماية النباتات).

guerra terra

serra guerra

serra serra

terra terra

guerra guerra

وأقرب ترجمة لها معنى وإيقاعاً وشكلا، هي التالية:

وَغى ثَرى

حَمى وَغى

حَمى حَمى

ثَرى ثرى

وَغى وَغى

وسُمّي كلُّ هذا بـ"شِعر الكلمات الحُرّة"، وطُرِح كبديل لـ"شعر الرمزية الحُرّ". وهذا التطوّر الشِّعري سيترك من الآنَ فصاعدًا بَصمَاتَه على كلِّ نتاجِ الشِّعر المستقبلي، بل سيُصبح هو تُراث المستقبلية الأكثر أصالةً وتميّزًا فنًا وشعرًا. ففيه أصبحت القصيدة أقرب إلى لوحةٍ بصرية، بل لوحةٍ ناطقة. وسيلعبُ التَّرتيبُ الطوبوغرافي الجديد الذي ابتكروه المستقبليون في الطباعة، دورا رئيسيًا لا غِنى عنه، في الديناميّة المستقبليّة؛ ترتيبٌ على نحو تشكيلي لا يُشعرنا أننا أمام صفحةٍ عادية تصْطَفُ فيها كلماتٌ وفق علم التركيب الجُملي والنحو وما يَسمح للوقفة والتأمل، وإنما أمام فُوهة رشاشٍ تمرق منها الأفكار والمعاني والغايات، وكأنَّها طلقاتٌ ناريّةٌ! وليست صدفة أنْ يكون معظمُ الشِّعر المستقبلي كتبه رسامون، لأنهم أكثر مهارة في الحفاظ على هندسةٍ بصرية.

وقد أوضحَ جيوفاني بابيني هذه الطفرةَ الشِّعرية التي قام بها مارينيتي قائلا: إنَّ "للمستقبلية مهمةً أساسيةً وهي خلعُ وتهشيم البنية العتيقة للجُملة والأسوار البالية للتركيب الجُمَلي المتَّبَع نهائيًا. وقد بدأها مارينيتي بحذف بعضِ أجزاءِ الكلام؛ باستخدامِ الأفعال فقط في حالة المصدر، باستخدام كثيرًا الأصوات التقليدية وإدخال، في صلب التناسق المُسيطر، تجديداتٍ طوبغرافية جد موحية (ترك فراغات شاسعة، استخدام علامات هندسيةٍ؛ وكلمات بحروف مختلفة، ووضع كلمات أو حروف بطريقة توحي فورا بفكرة عن شيء حقيقي... إلخ). وهنا ليس المقصود، كما يظن البعض، مجرّد اكتشافات عابرة، نجمت عن نزواتِ كاتبٍ يبحثُ عن الجَديد بأيّ ثمنٍ كان. كلا! إنَّ هذه التجديدات الخارجية أملتها ضرورةُ التعبير، بكلِّ حرّية وسرعةٍ وطاقةٍ أكبر، عن الحياة المتعددة والمتنوعة للإنسان المعاصر الذي يعيش ويرى، بحدّة، هياجَ الوجود المعاصر. والمقصود هو إبراز – بمعزل عن حدود

النظم والقافية والنحو – شبكة ثرية من إحساسات رفيعة غير معهودة من قبل، مُلهَمة بالحياة الأكثر جموحًا؛ إحساسات تتقاطعُ وتتشابكُ، بحيث يتّضح أنَّ الأشكالَ القديمة ليست لها قدرةُ التعبير عن الجّديد والتشعّب والتزامن. إنَّ ما تمَّ نشره من محاولات الكلمات الحُرّة يجبرنا على الإقرار رغم غموضه الظاهر ووصفيته المتعنتة، بأننا نحقق، مع هذا الشكل – أو بالأحرى مع غياب الأشكال القديمة المتسقة والمحددة – ثراءَ سياقٍ حسّاسٍ غير متوقّع بحيث يجرّنا إلى الاعتقاد أنَّ الكلمات الحُرّة مُعدّة لتحلَّ محلَّ كلّ أساليب الكتابة والنظم القديمة".

الشِّعر مطارُ القصيدة

إلا أنَّ حبَّ السُّرعة ظلَّ مثارَ انتباه المستقبليين الإيطاليين. فما إن أخذت المباراات بين الطيارين تتصدّرُ الأخبارَ، حتى أصدر مارينتي عام ١٩٢٩ بيانًا حول الرّسم الطَيراني، ثم اتبعه بعدَ عامين ببيانٍ حول الشِّعر الطَيراني الذي يحرّر الكلمات ويمنحها خفّة ضروريةً وأجنحةً ويُشعرنا بإحساسات الطّيّار الظَهريّة والفَخذيّة، شِعرٍ يستبدلُ الصُّوَر الأرضيّة وصُوَر العواطف البشريّة واستعاراتها، بصورٍ هندسيّة اختطتها طائرةٌ في السَّماء؛ مُمجدًا الإحساسات اللمسيّة والبصريّة... شِعرٍ طيّاريّ حيث للكلمات دورانُ المروحة ونبضُ المُحرّك؛ شعرٍ يُثير الإحساسَ بالغيوم، الضَّباب، الظَّواهر الجويّة الأخرى، وتتبين فيه ارتجاجُ الطائرةِ، فينتجُ المفاجأة! ووضع مارينيتي ٢٢ وصية في بيانه "الشِعر الطَيراني"، هنا تلخيصٌ لها:

على القصيدة الطيرانيّة

١ - أنْ تكونَ مُنفصلةً، خفيفةَ وسماويّةً

٢ - أنْ تحتوي على التركيب الدوري للعالَم

٣- أنْ تُسبّب الغيومَ، الضَبابَ والظَّواهرَ الجويَةَ الأخرى

٤- أنْ تدمّر الزَّمنَ بوضعِ كُتَلِ الكلام كعَقَبةٍ

٥- أنْ تجعلَ من وكْن الطيّار مُرتكزًا للهيئات الهندسية

٦- أنْ تتجنّب الصُور الأرضيّة

٧- أنْ تُفضِّلَ الخطَّ المُستقيم

٨- أنْ تُظهِرَ الاستقلاليةَ وأنكَ أنت الرُّبان وصاحبُ الأمر

٩- أنْ تُسجّلَ الإحساسات الفيزيقية المُرتبطة بالطّائرة

١٠- أنْ تَستخدمَ مُصطلحات مستعارةً من الفن وبالأخص من الموسيقى

١١- أن تُبعد المَشاعر الإنسانية عن الإبداع التخيّلي والاستعاري.

١٢- ألا تكونَ طنّانةً

١٣- أنْ تَجعلَ الحساب قيمةً غنائيةً وملوّنةً

١٤- أنْ تُعبّرَ عن أحاسيسِ ظَهْرِ الطيّار وردفيه

١٥- أنْ تُحدَثَ دورةَ المروحة ونبضَ المُحرِّك

١٦- أنْ تَعزلَ، من وقتٍ إلى آخر، كلمات معينةً وتجعلَها في حالةٍ من التشرّد كما الغيوم في السَّماء

١٧- أنْ تَستخدِمَ الأفعالَ المَصدريّة والتَكرار

١٨- أنْ تتجاوَرَ فيها أزمنةُ الفعل على نحوٍ غيرِ منطقي

١٩- أنْ تُشعَّ بالتجدّد

٢٠- أنْ تتناسَبَ فيها درجةُ الحركة مع ارتفاع الطائرة

٢١- أنْ تُبيّنَ ارتجاجَ الطائرة

٢٢- أنْ تُضاعفَ أضعافًا سحرَ المفاجأة المسرحي.

لكن، مراجعة بسيطة للشعر المستقبلي كلّه، سيسعُنا الإقرار أنه قلما استطاع الشعراء المستقبليون تنفيذ هذه الوصايا كلّها. على أنّ بعضهم استطاعَ أنْ يحقق بعضَها كالشاعر المستقبلي بيرو أنسلمي، في قصيدته "إحساس الطيران" التي كتبها في مطلع الثلاثينيات، حيث يتذاوت والطائرة بحيث يكونها إلى حد نشعر معه بالصعود والارتجاج، وبخفة القصيدة وبابتعادها عن الصّور الأرضية. كما أنَّ مارينيتي نفسَه صرّح أنَّ الشعر الطيراني لا يمكن التعبير عنه إلا بواسطة الراديو أكثر مما بواسطة الكتابة.

هنا مُنتخبٌ من الشِّعر المُستقبلي الإيطالي مأخوذ من كلّ فتراته المُتقلّبة لإعطاء صورة مقرّبة له:

مُنتخب من الشّعر المُستقبلي

توماس فيليبو مارينيتي (١٨٧٦- ١٩٤٤): قصيدتان

١ - إلى سيّارة السباق

أوّل نشر لهذه القصيدة، كان في العدد السابع من مجلته الأدبية "شعر" (آب عام ١٩٠٥) وكتبت باللُّغة الفرنسية، وتحت عنوان "إلى السيّارة". ثم أعاد نشرها ضمن الفصل المعنون "مدائح حماسيّة"، في ديوانه الفرنسي "المدينة الشّهوانية" عام ١٩٠٨، وبعنوان جديد هو "إلى فرسي بيغاسُوس" (وبيغاسوس هو الجواد المُجنَّح في الأساطير اليونانية)، والديوان هذا الذي يحمل تأثيرات ديوان الشّاعر البلجيكي إيميلي فيرهيرن "المدينة الأخطبوطيّة"، حيث تتجلى المدينة كفضاء أنثوي مهدد، ثرية وحسية، قذرة لكنها جذابة،

ضم أيضًا قصيدة أخرى حول سباق السّيارات عنوانها "موت في عجلة القيادة". إلا أنّ قصيدة "إلى سباق السّيارات" أعيد نشرها للمرة الثالثة عام ١٩١٢، في الأنطولوجيا "الشعر المستقبلي"، وتحت عنوان ذي دلالة: "سيّارة السباق" ثم ترجمت إلى الإيطالية من قبل مارينيتي نفسه ونشرت عام ١٩١٩ في كتاب عنوانه "منتخب شعري. شعر حر. كلام مسرّح". ثم أعيد نشر هذه الترجمة الإيطالية، عام ١٩٢١، في ديوانه "شبق- سرعة". وما تكرار نشر هذه القصيدة، مع تغييرات جد طفيفة، سوى تأكيد على أنّ مارينيتي كان قبل أنْ يطلق حركته المستقبلية، بأربع سنوات، من أكثر الداعين إلى أدب السُّرعة والمُحرّكات والآلات. ويكاد يكون هذا التقريظ الحماسيّ لسيارة السّباق، أشبهَ بصلاة مارينيتي المبكّرة للمبدأ المقدس في المشروع المستقبلي: السُّرعة؛ هذه الهبة العظيمة التي منحها تطوّر الآلات للإنسان الحديث ليكون قادرًا على تنظيم رؤيا جديدة لواقعٍ جديد تكون فيه السُّرعة قيمةً أخلاقيةً، ومقولةً جماليّة أساسيّة بوجه سكونية أعمالِ الماضي.

يا إلهًا حادًا فولاذيّ العِرق
يا سيارةً أسكرَها الفضاء
تخبط الأرض قَلَقًا، ضاقت ذرعًا بالانتظار!

أيا وحشًا يابانيًا عيونُه تشبه المصهر
تَغذّى على اللّهيب والزّيوت المعدنية
متعطشًا إلى الأفق والغنائم الفلكيّة
ها أنا أُطلق عنانَ قلبِكَ الذي يبوّق مدوّيًا بشكلٍ شيطاني
وإطاراتَك العُملاقة، من أجل الرَّقص

الذي تقود في طُرقات العالمِ البيضاء
ومن ثم أُرْخِ لُجُمَك الفولاذية
فتحلّق ثَملا في اللامتناهي مانح الحرية.

وفي نباح صوتِكَ الضخم
تتعقّب شمسُ المَغيب خُطاكَ الرَّشيقة
مُعجّلةً نبضَها المَصبوغ دمًا بمُحاذاة الأفق
انظر، كيف تعدو في الغاب، هناك...!
سيّان، يا أيها العفريت الرائع
فأنا تحت رحمتك... خذني!
على الأرض الصّمّاء رغم كلّ أصدائها
تحت السَّماء المَعميّة رغم كلّ نجمها الذهبي.
مُهيّجًا حُمّتي ورغبتي
بضربات سيف في لبِّ المنخر
ومن حين إلى آخرَ أرفعُ رأسي
لكي أشعر بالتفافِ ذراعِ الرِّيح المُنعش الزغبيّ
على رقبتي المرتعشة!...
فما يستدرجني هو ذراعُكَ البعيدة الغاوية
وما هذه الرِّيح سوى نَفَسِكَ الغامر
ويمتصّني، بكلّ سُرور، لامتناهٍ بعيدِ الغور.

آه، آه... طواحين سوداء متخلَعة

بدأت فجأةً وكأنّها تجري

على أجنحتها ذات النسيج الفِقَري

كما لو على سيقانٍ لا حدّ لها...

الجبال تتأهب لتلقي على هروبي

وشاحَ برودة خاملة...

ولكن مهلا! انظروا إلى هذه الانعطافة المشؤومة!

يا أَيَتُها الجبال، أيا القطيعَ الوحشي، يا فِيَلة الماموث

تَعْدُون بتثاقل حانين ظهوركم الجسيمة

لقد تمَّ التفوّق عليكم... غرقى...

في شِلّة الضباب!...

واسمعُ بخفوتِ الضجيجَ القاضم

الذي تطرحه على الأرض

سيقانُكم الهائلة بجزمها ذات الفراسخ السبعة.

أيا جبالا مكسوةً باللازورد المنعش

يا أنهارًا رائعةً تتنفس تحت ضوءِ القمر

وسهولا مظلمةً! إني أتجاوزكم

بعدْوِ هذا الوحش المذعور... ألا أيّتها النجوم،

ألا تسمعن خطواته، ضجّة النباح

ورئته الحديدية تتهاوى بلا نهاية.

إني أقبل الرّهان... معكن، يا نجومي!...

بسرعة! بأسرع ما يمكن!...

بلا توقّف أو استراحة!

أطلقن المَكابِح!... ألا تقدَرنَّ؟

حطّمنها، إذن!

دَعْن نبضَ المُحرّك يُضاعف اندفاعاته مئةَ مرة!

يا للفرحة! لم يعد هناك اتصالٌ بالأرض الدّرِنَة!

ها أنا أنفصِلُ أخيرًا وأطيرُ بخفّةٍ

فوقَ ملء النجوم المدوّخ

وهي تتدفّق في بساط السّماء الهائل!

٢ - بالتتابع

بالتتابع

غيابٌ أزرق

إرادةٌ حمراء

تمنّيات ورديّة

حزنٌ رمادي

أي

فوق

بالقرب

لكن

لكن

مع ذلك

الظلمات

تحضّر مؤامرةً

مَهولة

لأنّ

أحمر جدًا

من جهة أخرى

على الأرجح

أسود جدًا

الدو بالازيتشي (١٨٨٧-١٩٧٤): ثمانية قصائد

١- راهبات يتجولن

تستيقظ الكنائس الصَغيرة في نصف نور
فيخرجن الرّاهبات، ببطء ويتمشين عبر الجسور
راهبات بيضاوات، راهبات سوداوات: يحيين
الواحدة الأخرى، ينحنين
الواحدة أمام الأخرى، يزورن
الواحدة كنائس الأخرى، يصلين
عائدات عبر الجسور.
مرة أخرى، يحيين، الواحدة الأخرى،
ينحنين، راهبات بيضاوات وسوداوات
يمرّن منسابات واحدة بالأخرى في المساء،
في نصف نور، في المساء.

٢ - النافورة المريضة

قح قححح قققححح
قحقح بق، بقبقبق،
قح قح قح، طشششش...
في الباحة
النّافورة

المسكينة

مريضة

يا لهول

سماعها!

تسعل!

إنّها تسعل،

تسعل

الآنَ أقل،

تسكت،

لا تزال

تسعل.

أيا نافورتي

المسكينة،

الألم

الذي تعانيه

يضغط

قلبي.

ها توقَّفَت،

لم تعد

تقطّر

أيَّ شيء،

سَكتَت؛

ما من

جَلَبة،

ربما...

ربما...

ماتت؟

يا للرعب

كلا.

ها هي

تسعل

من جديد.

قح قححح قققححح

قحقح بق، بقبقبق،

قح قح قح، طششششش...

السلّ

يقتلها.

يا الهي،

سعالها

المستمر

سيزهق روحي؛

لا بأس

قليلا

لكن ليس إلى هذا الحد!

يا لها من شكوى

هابيل!

فكتوريا!

أسرعا

إلى إغلاق

الحنفية الرئيسة،

السّعال

راح يقتلني!

بسرعة

افعلا شيئًا ما

لكي تنتهي،

ليتها...

ليتها

تموت.

يا عذراء

يا مسيح

كفى!

لم أعد أتحمّل!

يا نافورتي

المسكينة،

ألا ترين..

إنّ ألمك

سوف

يقتلني

أنا أيضًا.

قح قحح قققحح

قحقح بق، بقبقبق،

قح قح قح، طشششش...

٣- الغريب

رأيته يمرّ هذه الليلة؟

رأيته

أرأيته أمس؟

رأيته، أراهُ كلَّ مساء.

هل نظر فيك؟

لا، إنّه ينظر جانبًا

ينظر فقط أسفلَ

حيث تبدأ السّماء

وتنتهي الأرض، أسفل

شعاعٍ ضوئي

يخلّفه غروبُ الشمس

وعندما تغرب الشمسُ يذهب.

بمفرده؟

بمفرده.

وملابسه؟

سوداء، دائمًا سوداء.

وجهه... شديد البياض.

أيمرُ كلَّ مساء؟

كلّ مساء.

ألم تلاحظ

علامةً على وجهه؟

ابتسامةً؟ دمعةً؟

أبدًا.

تُرى، من أين جاء؟

أين يقيم؟

تحت أي سقيفة؟

في أيّ قصر؟

٤ - البهلوان

من أنا؟

لعلّني شاعرٌ؟

أكيدٌ لا.

لمْ تكتب ريشةُ روحي

سوى كلمةٍ واحدةٍ، وغريبةٍ جدًا: "جنون".

إذن، أنا رسّام؟

لا هذا كذلك.

ففي طبق ألوان روحي

ليس هناك سوى لونٍ واحدٍ: "كآبة".

موسيقيٌّ، إذن؟

ولا حتّى.

ففي أُرغُن روحي

نوطةٌ واحدةٌ لا غير: "حنين".

إذن، من أنا... ما أنا؟

أضعُ عدسةً مكبّرةً أمام قلبي

حتى أريني للناس.

من أنا؟

بهلوان روحي.

٥- سيدة المقهى

يَطلع الشَعرُ النُحاسي الأصهب

من رأسها كما اللهب من البركان.

عجوزٌ

إلا أنها مُكحّلةُ العينين باللون الأزرق.

ترمي، كما تُرمى السّهام،

بنظراتها الشبّان

الخارجين والداخلين

الملتفين حول المقهى.

إنها لعبة مألوفة

ولكلّ الأوقات.

لكن عندما يكون في جيبها مالٌ،

تصرفه على شبّان مُستَعشقين.

عجوزٌ

على انّها لم تنسَ شبابَها.

فسيّدة المقهى

كالطفل

في حاجة إلى الحنان.

٦- ظاهرة طبيعية

أنا لستُ سوى يَنبوعٍ

يَنبعُ منه الماءُ

طبيعيًا

ولمدةٍ طويلة.

وما إن يظُنّ الناسُ

أنه نَضَب، وجفّفته الشيخوخة،

حتى يُصاب كلٌّ بالذهول

من أنه ما يزال يَنبَع:

دفقةٌ...

ثُمّ دفقة...

قطرات أخرى...

إلى أن يُواري التراب

عند آخر قطرة صغيرة.

٧- اللامبال

أنا والدُكَ.

هل هذا صحيح؟

أنا أمّكَ.

هل هذا صحيح؟

هذا أخوكَ.

هل هذا صحيح؟

هذه أختُكَ.

هل هذا صحيح؟

٨- المخنّث

كهَبّةِ ريحٍ

يمرُّ

مستعجلا جدًا

وقليل الثبات.

فهو على عجلة من دون سبب

فقط ليظهر نفسه للعامة

الذين لا يريدون

الاعتراف بوجوده التَفه.

لذلك يثير الشّغب

لكي يبرهن أنَّ له وجودًا

ودومًا في ازدياد.

كورادو جوفوني (١٨٨٤- ١٩٦٥): قصيدتان

١- المداخن

حليفات الضباب الرّمادية
تنتصب فوق السّطوح
قزمات عملاقات نحيفات
مُكرِشات هزيلات طويلات
أشبه بفطرٍ غريب
بقبعات منبسطة مدهشة
بغلايين مراوغة
بأباريق قهوة السّحرة
بمظلات الشّحاذين المثقوبة
بأبراج مُسننة
بساعات رمليّة ذات أقماع زرقاء.
حارسات مسالمات
تيجان خشنة
عرشُ القطط والطاووس
عِصِيٌّ من حيث يرمي القمر،
حبلى بنجمة،
عينيه الفوسفوريتين الشبيهتين بعَيْني البوم.
وإذا صادف أنْ تكسر الريحُ
صمتَ المداخن اليومي

فهذا الذي يسهر صامتًا قرب الموقد
سيتمكن من سماع مقاطع خارقة
مُهَمَهة بصوت خفيض مستلة
من المقابلات التي تجريها الغيوم مع المداخن.

٢ - البوق

هذا كلُّ ما تبقّى
من سحر الحفل الخيري:
بوق
من الصفيح الأخضر والأزرق
ينفخ فيه صبي
وهو يمشي حافي القدمين عبر الحقول
لكن في هذا الصَوت المصطنع، في داخله،
ثَمّ مهرجون حمر وبيض
جوقة من المغنين الصّاخبين
ميدان الترويض وخيوله، أضواؤه الخافتة
وأرغنه الجوّال.
كما في مزراب يقطّر
ثمّة رهبةُ العاصفة
جمالُ البرق والقوسُ قزح
كما في يراعة ينطفئ
عُود ثقابها المبلل على غصن الخَلَنْج
ثمَة الخريف بكل روعته.

أوريستّه مارجيسي (١٨٤٣-١٩٤٩): قصيدتان

١- شَعرك الأخضر

تتوق يداي اللتان تغليان

إلى أنْ تكون باردتين

شكرًا يا صديقتي العملاقة

لكنني أريد أنْ أغمر

جسدي كلّه

بشَعرِك الرّيشي

ستكون الأرضُ دماغَكِ

وسيكون العشبُ البارد

شرابيَ المُريح

مُتبّلاً بالشّمس.

٢- رأيت الموت

بخطى فتاة صغيرة

كان لها مخالب صفراء

قاتلتُ وقاتلتُ إلى الأبد

وخلاصي

كان فم الفرن

عانقت وسطه الدائري

وكدت أختنق

فانفجرتُ مُدمرًا

مَذبح خبز الرّب

هربتُ عاريًا بينها

الموت الغاضب

يتوفَى بين أحجار وأحجار

جيوفاني جرببنو: قصيدتان

١ - طبيعة معصورة

يحوّم اللّيل فوق السّطوح

بعض الوقت

ويهبط إلى الشّوارع

ليلاكم

ضوءًا كهربائيًّا

ظلٌّ يَتعاظَم في زاوية:

وبعد قليل

يغتاله شعاعٌ حاد

آت من مصباح صغير.

لقد هبطَ الليلُ:

الظلال تتقاتل مع الأضواء

أقمشة سوداء كالدخان

مزقتها آلاف الخناجر المحترقه.

يا لها من مذبحة!

مرايا واجهات المحلات

بحيرات صغيرة من الدم.

ها هو الليل يصعد

براياته السّوداء

الممزقة: لهي هزيمة.

ما من بكاء

لكن للبيوت عيون حمر

كما لو أنّها كانت تبكي.

٢ - النساء كلهن في الجادَة

النساء كلّهن في الجادَّة

هذه اللّيلة

غاديات رائحات

بلا توقّف

كالنمل.

لكن في مد الفَراشات العالي

كان يطفو زهر خشخاش قان

في عيونه تلفونات.

وابتسامات الخط.

هذه اللّيلة

أنا أيضًا أريد التمتّع:

أعطني يا صيدليّ

حُبّا بفلس واحد.

ماريو ديسي (١٩٠٢- ١٩٧٩): الدماغ ليلا

أُلقي بنفسي في الظلمة لأدع محركات اللّيل الغريبة

تثملني بدمائها

شفاه النّجم الرطبة تترك قبلات شهوانية طويلة على جسدي

ذراعا اللّيل الطويلتان تحتضنني بكلّ حب

ليست الظلمةُ صامتةً

فإنّي أسمع آلاف الضوضاءات الغريبة

آلاف الأصوات

آلاف التهدّجات

وأوركسترا اللّيل تُضيف أصواتًا أخرى

أصواتَ عالمٍ مرصّعٌ بالنّجوم

غم وغضب من كوني لا أستطيع أنْ أعيش هذه الحياة

ولا أستطيع أنْ أشعر بها

والقمر يقهقه بلا رحمة على ألمي

بفمه الأدرد النتن.

باولو بوزي (١٨٧٤- ١٩٥٦): قصيدتان

١ - القمر التلسكوبي

هاربًا إلى القمر

مُرَحّلا إلى جزيرة ميتة في الأعالي

مُرتبكًا بجغرافيتها المجهولة

شاحبًا خوفًا من الزّلازل

أصفرًا مثل آسيا كلّها

مُغطى بكبريت الفَتَحات البركانية المطفأة

وبملح من بحيرة طبريا الميتة

هكذا وحيد أنا وعينَي

أكسر بحركة مستقيمة فولاذية ومستقيمة

قشرةَ البيضة الأبدية على المائدة الزرقاء:

سابحًا في صَفار بيض السّماوات.

٢- سينما لاند

رعشات
الفيلم
تتسرب إلى
روح يوم الأحد
المفقودة
قد تضيئني الإلهة الصّامتة
بجَمالها العابر للمحيط
وعلّ عبارة "أحبك" تختلج نَقشَةً
على الشّاشة كما الصّدع في الحائط...
تتوإلى المناظر واحدة إثر الأخرى
في تحليقات النقْشِ: القطارات تصل
- آتيةً من ألبُومِ ديناميكي مصروع –
عندما تنصهر الأحداق والأجرام
في امتصاص نفسك
كلٍّ شيء يدور
باتّجاه مصيره الآلي
يتشوّق العَرضُ بنشوةٍ
إلى يوم قيامة الحبّ الإنساني
بينما في غرفة معتمة بخلفية إيقاعية
يتلفّظ الموت ويدقُّ اشارته التوقيتيّة.

غيببو تيديتشي (١٩٠٧- ١٩٩٤): النجّار السكران

أمس

تحت قوس

السّماء الازرق

رأيت

نجّارًا عجوزًا

يَعبّ

عصير عنب

غروب

من مغارب شهر آب

محاولا خلط

صمغه

بسرعة

بنار يراعة

عندما عدت

وجدته

شاردَ الذهن يسمّر

قطعَ الليل

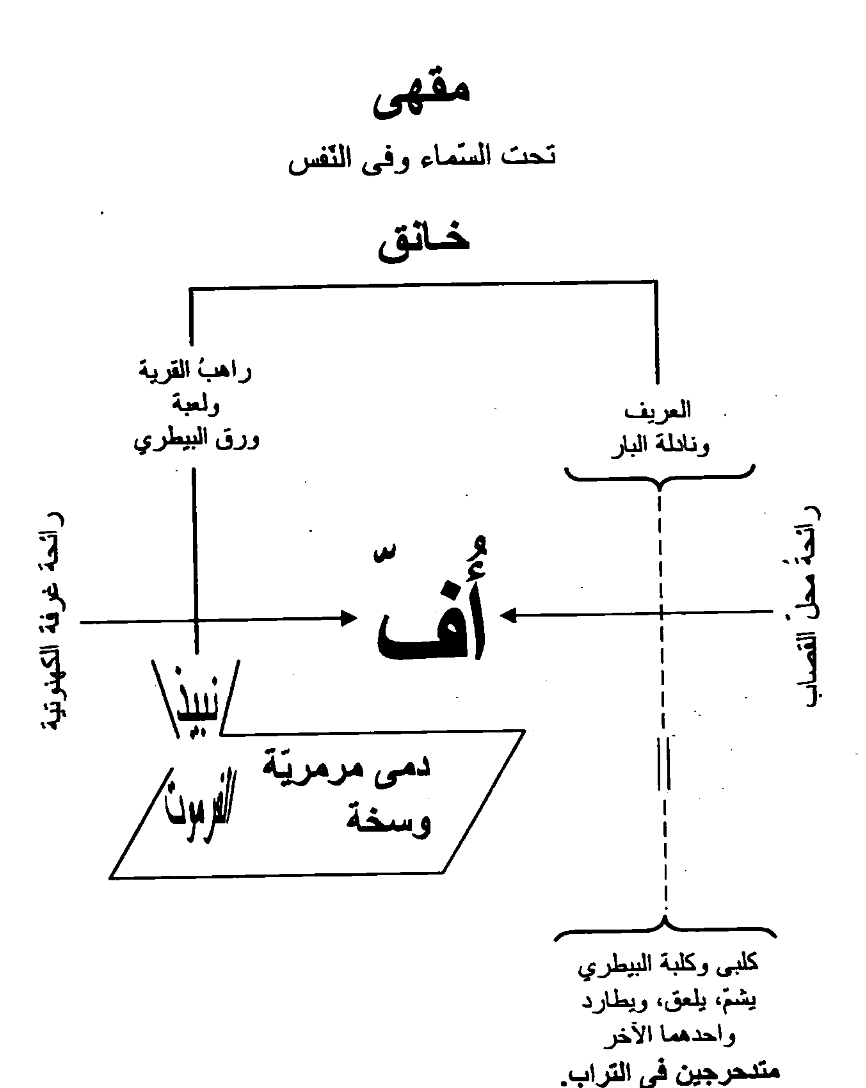
والقمر المنهار.

بينو مازناتا (١٩٠١-١٩٦٨): مركز توليد الطاقة

- تقعين بين ذراعي بألف نطّة
- ماءٌ يعكس صورة سماء وبنفسجًا
- مُحرّكي يسعى إلى إبداع ترنيمةٍ لك
- لا إيقاعَ فيها ولا كلمات
- تضيئك والعالم كما الشّمس



غوغليمو جانيللي (١٨٩٥ـ١٩٥٠): الرَيف



العريف

ونادلة البار

رائحةُ محلّ القصاب **أُفّ** رائحة غرفة الكهنوتية

نبيذ الفرموت

دمى مرمريّة وسخة

كلبي وكلبة البيطري

يشمّ، يلعق، ويطارد

واحدهما الآخر

متدحرجين في التراب.

بييرو أنسيلمي: إحساسُ الطيران

أنا

خطٌّ مستقيمٌ صاعد

يرتفع

يعلو

يرقى الأزرقَ السماويَ

المُستحيل

أنا

لَوْلَبٌ مِروَحيٌّ لا متناهٍ

ضائعٌ

هاربٌ من العالم

أنا

ززززززززززززز الجُرأةِ والإقدام

عاطفةٌ

ارتجاجٌ

ألمنيوم

خليطٌ معدنيٌّ

إبادةُ

السِلميّة الهرمة

العَبْدة

الذليلة

أنا

جسرٌ مطلق

بين اللا مَشُوب واللا مَبتُوت

تركيبٌ جَسوُرْ

الحياة.

(٤): الذُرووية: فلتسقط الرَمزية... عاشت الزهرة الحيَة!

"ليس الشّعراء الجدد بارناسيين، لأنّ الأبدية المجرّدة هي نفسها ليست بالنسبة إليهم ثمينة.

وهم ليسوا أيضًا انطباعيين، لأنّ كلّ لحظة اعتيادية ليست بالنسبة إليهم غايةً فنية بذاتها.

وهم ليسوا رمزيين لأنّهم لا يبحثون في كلّ لحظة عن مهرب نحو الأبدية.

إنهم ذُرووِيون، لأنّهم يدخلون في الفن اللحظات التي يمكن أنْ تكون أبديّة".

(غورودِيتسكي)

حثَّ غلو فيتاجسلاف إيفانوف الديني في جعل الرّمزية مذهبًا، عددًا من المنتمين الشّباب الجدد إلى تشكيل تجمّع اسمه "نقابة الشّعراء" تحت قيادة شاعر وناقد شاب جد موهوب اسمه نيكولاي غوملِيوف (١٨٨٦-١٩٢١). وكان التجمع يقيم لقاءات أسبوعية تُلقى فيها محاضرات وقراءات شعرية... ومن داخل النقاشات في "الورشة"، توصل غومليوف إلى تأسيس تيار جديد أطلق عليه اسم "الذرووية": والكلمة مأخوذة من akme اليونانية وتعني "اعلى درجات الإنجاز" أي النضوج الكامل. والتَيار هذا يدعو إلى تحديث الكلاسيكية بشعرٍ تنشأ حيويته من مهارة في الصّنعة الشّعرية، والصّور المضبوطة، والوضوح الكلّي... مثلما تنشأ من النّشاط أعضاءُ الكائن الحي كلّها بوصفها نظامًا كاملا. وقد وصف ماندلشتام "الذرّوويّة" بأنّها "مدرسة الشّعر العُضوية"، قائلا: "نحن لا نعتبر التمثّلات الكلامية كحقائق الوعي الموضوعية فحسب بل أيضا كأعضاء الإنسان كما القلب أو الكبد". ويتطلب،

لتحقيق هذا الهدف، إخراج الشّعر من سراديب الميتافيزيقية وإطلاقه في ذرى علم الجمال الأرضيّ، ليتخلّص من الرّموز، متحليًا بصُور صافية ومقتصدة ومستلة من الواقع اليومي، حيث، كما يقول غوميليوف، "الشياطين، الملائكة والأرواح الأخرى ليست سوى جزء من مواد الفنان، ولا يزداد وزنها في الأهمية على الصُور الأخرى التي يتبناها". وأنْ تكون كتابة قصيدة أشبه بعملية مقصودة ومهندسة؛ أي أنْ يكون الشّاعر ماهرًا في الصّنعة الشّعرية، وواثقًا من نفسه وفرحًا بأنه "مُمثّل الأزمنة والأمَم... يشيّد أنصابًا كلاميّة ترضي السّماوات والأرض". ذلك أنه "على المرء"، كما وضح غوميليوف، "أنْ يكتبَ ليس عندما يكون مُمكنًا، وإنّما عندما يكون لازمًا كلّ اللزوم... فكلمة ممكن يجب أنْ تشطب من كل ميادين الدراسة الشّعرية".

وهكذا يرفض الذرووييون الرّمزَ كناحية بنيانية أولّية للشّعر. "ذلك انّ المضمر في التعريف الرّمزي للرّمز هو إخضاع معنى (تعييني) أولّي لمعنى (رمزي، تضميني) ثانوي. وهذا يعني أنّ اللّغة الشعرية لم تعد تعني بالنسبة للرمزيين، قيمةً بذاتها، وإنّما وسيلةً لرؤيا قيامية للعَالم الآخر". وهكذا، بدل "صُنع المعجزات" التي كانت الرّمزية تلصقها بالشّاعر، اقترحوا "مهارة الصّنعة". ولم تكن صدفةً أنّ الرابطة التي أسسها غوليوف كان اسمها "نقابة الشعراء (الحِرَفية)". لذا كان كلامهم يدور حول الورشة الشعرية، أكثر مما على الإلهام. كما يوضح غوليوف نقطة جوهرية في النّحو الشّعري الذّرووي: "لاحظ النّقد أكثر من مرة سيطرةَ المسند إليه على المسند في أشعار الرّمزيين. وجدتْ الذّرووية أنّ هذا المسند في تطور الصورة – الفكرة؛ تطور منطقيًا موسيقي، غيرُ متقطع، يمتد طوال القصيدة كلّها... التيّار الذّرووي يستلزم توازن القوى ومعرفة دقيقة – لم تكن قضية الرّمزيين– للعلاقات ما بين الفاعل والمفعول".

وكان من بين الشُعراء الأقوياء الــذين تبنــوا "الذُرووِيــة"، أوســيب ماندلشتام وأنا أخماتوفا التي تزوجت غومليوف عام ١٩١٠. وفي الواقع، أن دور أنا أخماتوفا - التي استطاعت أن تعيش إلــى ١٩٦٨، (علــى عكــس زوجها غومليوف الذي اعتقل عام ١٩٢١، بتهمة العمل المضاد ضد النظــام السوفيتي فتم إعدامه رميا بالرصاص) - كان جد ضئيل في تيار "الذُرووية"، خصوصًا على الصّعيد النّظري إذ كانت تــستهوي المحاضــرات وقــراءة المقالات النقدية، لكنها لم تكتب أبدًا أى مقالة نقدية أو نظرية، وإنمــا كانــت منكبة على الشّعر وأنتجت روائع شعرية خالدة.

هناك ثلاث مقالات تعتبر البيانات الرئيسية الثلاثة للــ"ذُرووَيّة"، كتبت في العام نفسه ١٩١٣، الأولى: "تراث الرّمزية والذُرووية" لمفكّــر الاتجــاه نيكولاي غومليوف، والثانية: "اتجاهات الشّعر الرُوسي المعاصر" لــسيرغي غوروديتسكي (١٨٨٤-١٩٦٧)، والثالثــة: "صــباح الذُرووِيّــة" لأوســيب ماندلشتام (١٨٩١-١٩٣٨). مقالتا غومليوف وغوروديتــسكي نــشرتا فــي "أبولون" (العدد الأول ١٩١٣)، ومقالة ماندلشتام لم تنشر إلا بعد ست سنوات أي عام ١٩١٩ في مجلة "سيرينا"... لماذا لم تنشر في وقتها، وواضح مــن عنوانها أنها كتبت كبيان ثالث ليصدر في العدد نفسه من "أبولــون"، ناهيــك عن أنها أقوى بيان وأفضل من المقالتين الأخريين؟ سؤال لم يجد أحد جوابه إلى الآن! هناك من يقول إن غوروديتسكي كانت له اعتراضات عليها، وحتى لا يعطوا انطباعًا بأنهم غير متفقين، فضلوا عدم نشرها.

منهجهم الوضوح والحِرفية ودقة وصف ما يرون من مدنٍ: مــشاهد، أنصاب وأطلال... ويصفون ليس حبًا بالوصف، وإنما هروبًا من كل مطبّات الوصف الرّمزية والمجازية الحاجبة؛ يصفون لكي يكتشفوا منــاحي الواقــع المجهولة، مبرهنين للرمزيين على وجود هــذا الواقــع هنــا والآن. ففــي

قصائدها، مثلا، أنا أخماتوفا "لا تشرح وإنما تـري"، كما قـال زوجها غوميليوف. وهم لا يستخدمون أى كلمة لا تساهم في العرض. فهم يستخدمون الكلمات بمعانيها الأولية الشائعة: زهرة هي زهرة... بدل استخدام مجازاتها، فإنهم يضعونها في حقل دلالي لكي تُشحن بمعان أوسع. إنّ همّهم الأول يكمن في مسألة تركيب القصيدة، كما يشرح نلس آكه نلسون، بشكل آخر: "بالنسبة إليهم، لكل لفظة أهميتها ومُحمّلة بمعانٍ. التوتّر الإيقاعي لا يُخلَق بالبنية الاستبدالية فحسب، وإنّما كذلك وقبل كلّ شيء، بالبنية النّظمية للقصيدة؛ بواسطة إسْناد بين الكلمات التي تشكّل القصيدة... وهكذا يتّضح الكلّ وكأنه ميدان قوى أشبه بنظام الإمكانات الدلالية؛ علاقات يمكن لها أيضا أنْ تُقام خارجَ العمل: فيولّد الشاعر، بواسطة التلميحات أو الاقتباسات (المباشـرة أو المحجوبة)، روابطَ مع قصائد وشعراء آخرين." وهنا يمكن القول إنّهم كانوا أوّل الشّعراء الذين استخدموا التناص.

في نظر غوميليوف: "الرمزية انتهت... لقد أنجزت مسيرتّها وقـد آنَ زوالُها... فلم تعد قادرةً على خلق شيء رائع... وقد بددت الرّمزية قواها في عالم الغيب، ولغاية وحيدةٍ هي جرّ الأدب إلى برد اللاهوت القاسي... بينما تتوجه المدرسة الشعرية الجديدة (الذُرووية) نحو الكون الملموس: فالتراتبية في عالم الظواهر هي الوزن النوعي لكل ظاهرة، ومع هذا فإن ظاهرةً مهما كانت طفيفةً، لها، وبشكل لا يقاس، ثقلٌ أكبر من غياب الثقل، مـن العـدم، وبالتالي كلِ الظواهر إخوة في مجابهة العـدم"... يفتـرض الرّمزيـون أنَ الإبداع الشعري يسهّل الوصول إلى مناطق روحانية أو نفسانية، ونتيجة هذا التفكير يصبح الإبداعِ الشعري نوعًا من الطقـس الأورفيوسـي، أو لغـزًا، وبالتالي فإنّ الحصولَ غيرَ العقلاني على المعرفة النّهائية يفضي إلـى نقـد قاس للتفكير العلمي. فـ"الشِعر معني بإمكانات النّمو الدلالي ضـمن حـدود البنى الشّعرية".

وقد بيّن غوليوف الأصولَ الشِّعرية التي تقوم عليها مجموعة "الذروويين": "كلُّ تيّار أدبي سوف يجد نفسه مولعًا على نحو حماسي بمؤلفين معينين، أو بحقبٍ أدبيّة مُعيّنة. التعلّق العاطفي بالموتى يقرّب النّاس بعضهم إلى بعض أكثرَ من أيّ شيءٍ آخر. وفي الحلقات القريبة من الذروويّة، فإنَّ الأسماء الأكثر تداولا هي شكسبير، رابليه، فييون وغوتييه. إنّ اختيار هذه الأسماء ليس اختيارًا عشوائيًا. فكلُّ اسمٍ يمثّل حجرًا أساسيًا في البناء الذروويّ: شكسبير لكشفه عن الواقع الداخلي للإنسان، رابليه لتصويره الجسد ومُتعه، فيزيولوجيا حكيمة، فرانسوا فيّون لمروياته عن الحياة التي ليس لها أيّ شك في نفسها، رغم أنّها تعرف كلّ شيء: الله، الرذيلة، الموت والخلود... وأخيرا تيوفيل غوتييه الذي وجد في الفنان الثوبَ الجديد بأشكالِ الحياة. إنَّ توحيدَ هذه اللحظات الأربع في الذات الواحدة، لهو حلم يوحّد، حاليًّا، بين الشعراء الذين، بكل جرأة، يسمون أنفسهم: الذّروويون".

في الواقع، إنّ غوميليوف قد أرسلَ أول إشارة إلى أنّه يعمل على مشروع انقلابي داخل الرّمزية، في عام ١٩٠٩، وكان ذلك في نقده، المنشور في مجلة "أبولون"، لديوان شاعر شاب اسمه بوريس سادوفسكي كتب ما يلي: "دع بريوسوف يتربّص، كصيّاد، لمتاهات الهوى ولطوارق الفكر الليلية، ودع إيفانوف يرفع علم ديونيزوس المشرق، وليبكِ ألكسندر بلوك على السيدة الرائعة، ثم يضحك عليها بهوس – فإن سادوفسكي ينظر اليهم شزرًا:

"في ضباب الغاب صريرُ الراكضين،

نباحُ الكلاب،

أنينُ ناقلة الماء".

هذه مواضيع لن تتغير، يمكن للمرء أنْ يعيش معها طــوالَ عمــره. الرَّمزية الرُّوسية لم تعرف أنْ تحيا الــ"هنا فورًا".

بالنسبة إلى غوروديتسكي، فــ"الصّراع - بصفته صــراعًا لا احــتلالَ قلعة مهجورة - بين الذِّروية والرَّمزية هو، قبل كلّ شيءٍ، صراعٌ من أجــل هذا العالَم - أصواته، ألوانه، أشكاله، ثقله وزمنه - من أجل كوكبنا الأرضي. الوردة، بالنسبة للذِّرويين، أصبحت مرة أخرى جميلة لذاتها فقط، لأوراقهــا، لعطرها، وليس لأنها تشبه، كما يفترض الرّمزيون، الحبَّ التصوفي أو شــيئا آخر... يبحث الرمزيون، في كل لحظة عن مطلٍ على الأبدية... بينما يُــدخل "الذروويون"، في فنهم، اللّحظات التي يمكن أنْ تكوِن أبديةً."

ويتابع غوروديتسكي قائلا: "إنَّ الرّمزية تستخدم انسيابيّة اللُّغــة بحثًــا عما هو غيرُ مفهوم، بينما يجب التوجّه نحــو دقّــة المعنـــى والوضــوح. فالرّمزيون كانوا يطمحون إلى الجمال اللادنيوي، في حين أنّ الوحشي يمكن أن يكون أيضا جميلا؛ ولذا فإنّ القبيح، من الآن فصاعدا، هو ذاك الذي ما لا شكلَ له، نصفُ كائن، ومرغمٌ على أنْ يتردّد بين الوجود والعــدم.... إنّــا نُعجَب بزهرة لأنّها جميلةٌ حسب وليس لأنّها رمز للنّقاء التّــصوّفي". وكــان غوروديتسكي يدعو للشِعر الآدمي. ففي رسالة يذكر ماندلشتام بأنــه "كانــت هناك محاولة قام بها غوروديتسكي لغرس في "الذُروويــة" فلــسفة أدبيــة، "الآدمية"، وهي نمط مذهبي حول عالَمٍ جديــدٍ وآدم جديــدٍ، إنــسان بــدائي معاصر. إلا أنّ المحاولة فشلت، لأن "الذِّروويّة" لم تكن معنيّــةً بالفلــسفات، وكانت ترفض اتّخاذ خطٍّ فلسفي".

أما أوسيب ماندلشتام، فإنّه يشدّد في مقالتــه "علـــى القيمـــة الدلاليــة للكلمات؛ البنية اللفظية الأوّلية للشعر، على العكس من المثال الرمزي الداعي إلى تعتيم القيم التعيينية للكلمات، وجعل الكلمات غامضة إلى حد تسمو معــه

فوق المعنى منجزةً "تناغما" ميتافيزيقيا... ففي نظره، ليست الكلمات مجـرد علامة تعبّر عن معنى معيّن، وإنّما هي تنسيق عدّة عناصر مُكوِّنةً المحتوى. لكن المعنى الشائع للكلمة، اللوغو، أمرٌ لا غِنى عنه، وهـو رائـعٌ روعـةَ الموسيقى بالنّسبة إلـى الرّمـزيين... ويجـب ألا نرفـضه كمـا يفعـل المستقبليون... فالعمل الشعري لا يمكن إبداعُه إلا في العالَم الحقيقي، أيّ في الشروط التي يُمليها الزّمان والمكان، أيّ ليس بشروط العالَم الآخر؛ العدَم: أنْ تبني معنى الانتصار على الفراغ... كلّ ظواهر العالم الحقيقي متساويةٌ بينها في مواجهتهم المشتركة للعدم: ليست هناك مساواة، ولا منافسة، وإنّما هناك تواطؤ بين جميعِ الذين يتآمرون ضدّ الفراغ والعدم... أنْ تُحبّ وجودَ الشيء أكثرَ من الشيء، هو أنْ تحبَّ وجودَك أكثرَ من نفسك، هذه هـي الوصـية الرئيسية التي تنطوي عليها الذّرووية. لناقوس برجٍ غـوطي سـهمٌ رشـيقٌ وظيفته أن ينفذ إلى السّماء، وغالبًا ما يستشيط غيظًا، آخذا عليهـا فراغهـا. ليس هناك تراثٌ شعري صار، بفترة قصيرة، باليًا وقديمًا كالرمزية..."

ويقول ماندلشتام، في مقالة أخرى عن "طبيعة الكلمـات": "إن عطـل الرمزيين يكمن في إعطاء رمز، مفرغين –بواسطته- كلّ شـيء مـن أيّ وجودٍ بذاته... لقد مَهَر الرّمزيون كلّ الكلمات، كلّ الصور موظّفين إيّاها في الطقوس الدينية، بحيث نتجت حالة شاذة: لا يقدر أحـد أنْ يتحـرّك، أو أنْ ينهض، أو أنْ يجلس. بل لم يعد في قدرته أنْ يأكل على الطاولة لأنها لم تعد مجرّد طاولة. ولم يعد ممكنا حتى إشعال ضوء، خوف أن يعني فيمـا بعـد علامة على اللاسعادة"!

في الحقيقة، إنّ "الذُرووية" تمثّل أوّل نقدٍ أرضي لسماء الرّمز ومواجهة مع روّاد الرّمزية. لكن هذا التيار الذُروَوي، في نظر عديد من النقّـاد، هـو ذروة ما كان متوقعًا أن تصله الحركة الرّمزية نفسها.. ومن هنا لـم يعتبـر

النّقاد الصاعدون الشكليون الذُروويّةَ حركةً تغييريةً أو مدرسةً شعرية جديدة كالمستقبلية، وإنّما مجرّد اتجاه تصحيحي داخل الرّمزية، ومحافظ على جوهر الرّمزية الرُوسية في مفهوم الشّعر، بحيث حتّى محاولتهم في نحتِ كلمات جديدة كانت وسائطَ لأغراض إيقاعية ونوعًا من التّسامي فحسب، بينما المطلوب من النحت والتوليد، هو، كما كتب الشاعر المستقبلاني فيليمير خليبنيكوف، "حثَ القارئ على أنْ يفكّر اشتقاقيّا".

لم تكن "الذُروويةُ" حركةً شِعريةً أو مدرسة، كالمستقبلية التي تبنّت نبرة قطع طليعية: رفض الماضي والبدء من جديد. فكل الذين رافقوا "الذروويـة" كانوا في الواقع، مجرد رفاق طريق سرعان ما تركوها، كما أنّها لم تـؤثر على شعراء آخرين. وليس لها، فعلا، تراثٌ نموذجي يفرض نفسَه باستثناء قصائد في ديوان أنا أخماتوفا "مِسبحة"، كقصيدة "كاباريه فنية" التي تصف فيها حانة "الكلب الضال" التي كان يؤمّها الشُعراء البوهيميون، رسم جدرانها سيرغي سوديكين.. وقد حذفت أخماتوفا، فيما بعد، العنوان، جاء فيها: "لسنا سوى آثمات وسكيرين/ لا ينمّ اجتماعُنا هذا عن فَرح/ على الحوائط يتشوّق الطيرُ والزهر/ في لهفة إلى الغيوم". ويشكل اللقاء والهجران عنصرين أساسيين في شعرها. وتحقيق هذين العنصرين يقوم على صُور مجازية بمسحة فولكلورية: رسائل وعلامات ودموع وخواتم. وهناك نزعة دينية في شِعرها، لكن بواعث هذه النزعة غالبا ما تتحوّل إلى كماليات طقسية (كالأزهار، الشّموع...إلخ). وبطلة شِعر أخماتوفا تظهر دائمًا بملابس راهبة.

إلا أن الديوان الأول "حَجَر" الذي نشره أوسيب ماندلشتام عام ١٩١٣ (ثم أضاف إليه قصائد وصدر في طبعة ثانية ١٩١٥) يضم قصائد كثيرة تدل عما كانت "الذُروويةُ" تدعو إليها: معمار كتابي بلغة عُضويّة. وهنا ثلاث قصائد نموذجية. لكن قصيدة ماندلشتام من هذا الديوان، كتبت عام ١٩١٢،

تعتبر النموذج الأفضل والأقوى عما كان يعنيه في بيانه: "الكلمة لا توجد كقيمة بذاتها وإنّما كمادة البناء. الشاعر مهندس يشيّد صرحًا من الكلمات... في الكاتدرائية الغوطية، يكتسب الحجر، مع الاحتفاظ بثقله، خفّةَ عنصرٍ معماري، الشيءُ نفسه بالنسبة إلى الكلمة، التي تدخل في تفاعل بهيج مع أترابها... البناء ممكن فقط في إطار الأبعاد الثلاثة، لأنّها شرط كلّ عمارة".

أوسيب ماندلشتام: نوتردام

كاتدرائيّةٌ تَنتصِبُ حيثُ كان قاضٍ رومانيٌّ
يحكم على شعب أجنبيّ: متهللةً وبَدْئيةً، كما كان آدم
في أوّلِ الزّمان، باسطةً تعاريقها، القبّةُ المقوّسةُ
على هيئةِ صليبٍ، تُلاعبُ بخفة عضلاتَها.

إلا أنَّ التصميمَ الخفيّ ينكشفُ، ما إن ننظر من الخارج:
فها هي متانةُ مِحزم المَسانِد تحافظُ
على أنْ ينامَ مِدكّ القبّة الجريئة
وألا تُهدِّم الكتلةُ الثقيلةُ الجدارَ.

متاهةٌ تِلقائيّة، غابةٌ لا يُدرَكُ سرُّها،
غَوْرُ الرّوحِ القوطيّة المُتمعَّنُ فيه، هيبةٌ مِصريّةٌ وتواضعٌ مسيحيٌّ،
بلّوطٌ قرب القَصب، والشاقوليُّ مَلِكُ المكان.

وهكذا، كلّما تفحّصتُ أكثرَ

أضلاعَكِ الفظيعةَ، يا نوتردام، يا قلعةً،

فكّرتُ مرارًا: أنا أيضًا، سأخلقُ، مِن الثِقْل

القاسي، يومًا ما، الجمالَ.

نيكولاي غوميليوف: الكلمة

في تلك الأيّام، حين أمال الربُّ

بوجهه صوب الخليقة،

لأوقفت الكلمةُ الشَّمسَ

لدمّرت الكلمةُ مُدنًا.

ولكان النّسر توقّف عن صفق جناحيه

و النجمُ الخائف التصَقَ بالقمر

لو مرّت الكلمة، لَظَى ورديّا،

في السّماوات العلى.

للحياة الدنيا كانت هناك أعداد

أشبه بقطيع داجن وطوع البنان

فالعدد الذكي يمكن له الإعراب

عن جلّ ما ينطوي عليه المعنى من ظلال.

وبما أنّ البطريرك ذا اللحية البيضاء

الذي أخضع الخير والشّر لإرادته،

لم يجرؤ على أنْ يتوجّه إلى الصوت،

فإنّه خطّ العدد في الرّمل بعصاه

غير أننا نسينا أنّ الكلمةَ وحدَها

سطعتْ متوهّجةً على الأرض المهمومة

وأنّ الكلمةَ الله

كما جاء في أنجيل يوحنا.

لكننا أقصرنا مداها

في حدود الوجود التافهة

وكما النّحل الميت في خلية فارغة

تنبعث رائحةٌ كريهة من الكلمات الميتة.

أنا أخماتوفا: إلى الكسندر بلوك

جئت لزيارة الشّاعر

يوم أحد، ظهرًا

الغرفة فسيحةٌ وهادئة،

ما وراء النّافذة، كان الصّقيع.

شمس حمراء غامقة

أسفلها دخان رمادي أشعث

كم هي واضحةٌ نظرةُ

مضيفي الصامت إلي!

له عينان يكفي أنْ تراهما مرة واحدة

حتى تُحفرا في ذاكرتك

ومن الأفضل، أنا الحذرة، ألا

أتطلّع إليهما.

لكنني سأتذكّر دائمًا حديثنا

يومَ أحَد، ذات ظهيرة ملؤها دخان،

في المنزل الشّاهق، الرّمادي

عند ممر "نيفا" البحري.

(٥): من المستقبلية الإيطالية إلى المستقبليّة الرّوسيّة

المستقبل مظلم فقط من الخارج. اقفز فيه وسينفجر نورا! (مينا لوي)

ما بين عام ١٩١١ و١٩١٧، ظهرت في روسيا عدة تيّارات تدّعي المستقبلية. وبقدر ما يختلف بعضُها عن بعض في طريقة تبنّي المستقبلية وتطبيق مبادئها، فإنَّ هدفًا واحدًا موحّدًا يجمعهم، ألا وهو الرغبة في إطلاق حرية الكلمة، وفي جعلِ الشّعر أنْ يتبنّى لغةَ الشّارع معبّرا عن جمال السّرعة وضوضاء التكنولوجيا. ذلك أنَّ إنجازات الحضارة التكنولوجية وبالأخص السّرعة المتطورة حديثا (قطارات، سيارات، طائرات، تلغراف، تلفون)، قد أنتجت، وفق مارينتي، تغييرات عميقة في العالم الفيزيائي والذات الإنسانية. لذا توجّب على هذه التغييرات أنْ تنعكس في الأدب، وأنْ تجاري الكتابات متطلبات عصرها لا أساليب العصور الغابرة.

في الحقيقة، أصبحت المُستقبليّة، في روسيا، بضاعةً رائجة اعتبارًا من سنة ١٩١٣، فباتت هناك فرصة لكلّ شاعر فنان، مسرحي، في أنْ يتسوّقها ويشكّل، تحت يافطتها، حلقةً مع أصدقاء له، ويميّز نفسَه عن الآخرين إمّا بإضافة صغيرة يفرضها بأنّها من ابتكاره، أو بتركيبة جديدة لفكرة لم يُلتفت إليها. وأصبح من السّهل اعتبار كلّ حلقةٍ أدبية أو فنية، ظهرت بعد سنة ١٩١٣، تيّارا مستقبليًا، بشكلٍ أو آخر.

على أنَ المجموعة الوحيدة التي تعتبر عن حق مستقبلية، وهي التي تهمُنا في كتابنا هذا، هي: "مجموعة إهْليا" وتسمى أيضًا "المستقبلية-التكعيبية" التي سيكون لها تأثيرٌ كبير على الشعر الروسي الحديث. وذلك ليس لأصالتها وراديكايتها وانتهاجها النبرة العدوانية لبيان المستقبلية الإيطالي فحسب، وإنما خصوصا، لتبَنيها البند الأساسي في المستقبلية القطيعة مع الماضي برنامجًا لها: "إننا نبصق على الماضي الذي دبّق أسناننا"!، كما صرح خليبنيكوف. في الواقع، إنّ "مجموعة إهْليا" حركةٌ بكل معنى الكلمة، فهي ذات برنامج طليعي وتجريبي واع لجوهر الشعر، خصوصًا في مجال الاشتقاق والتوليد، وقد اجترح أعضاؤها مفهومًا جديدًا في عالم الأدب ألا وهو "الكلمة المستقلة"، والذي سيتطور إلى "الكلمة بوصفها كلمة"، بعد أن كانت على يد شعراء الماضي مجرّد وسيلة. لكن المجموعة هذه لم تستخدم صفة "مستقبلية" إلا اعتبارًا من عام ١٩١٣ وتحت اسم "مستقبلية تكعيبية" لتيمّز نفسَها عن مجموعة "المستقبلية الأنوية" التي كانت أوّل مجموعة تستخدم صفة "المستقبلية". لذا يجب أنْ نطل إطلالة سريعة على هذه الأخيرة، قبل أنْ نتقصّى "مجموعة إهْليا" وامتداداتها.

(٦) "المستقبلية ـ الأنا" و"سقيفة الشعر"

تقوم مجموعة "المستقبلية- الأنا" على استقصاء ميتافيزيقي غرضه اكتشاف الشاعر لأناه من خلال الشعر. في منتصف صيف ١٩١١، أصدر إيغور سفيريانين (١٨٨٧-)، مؤسس هذه المجموعة، ديوانًا عنوانه "كتبٌ ملؤها ليالك"، ضمّ قصيدة مكتوبة بأوزان تقليدية تعلن عن ميلاد نمط جديد من الشعر، يصف فيها أكاديمية طوباوية للشعر على شكل قصرٍ من المرمر قرب بحيرة، فيه شبيبة من الشعراء والشاعرات يقرضون كلّ أنواع الشعر، وهم يشربون الخمر ويشمون عطر الليالك ويعيشون في ترف وبذخ، ويدير هذه الأكاديمية سيفيريانين نفسه. القصيدة مؤرخة آذار ١٩١١، وبعد بضعة أشهر تجمّع حوله ثلاثة شعراء، وقرروا تأسيس تجمع شعري جديد. فأصدر سفيريانين في أكتوبر ١٩١١، كرّاسًا تحت عنوان: "المستقبلية - الأنا تمهيد". أوضح فيه أنّ الشعر المعاصر أشبه بصحراء وأنَّ بوشكين بات عتيقًا ويجب تجاوزه، وأنَّ "الشاعر الجديد آتٍ بلا شك، مُغنيًا ومُحلّقًا جاعلا من ربّات الشعر القديم جاريات ومحظيات له:

"لقد استسلمت فينوس لي،

وأنا كونيًا ذائع الصيت"

وفي كانون الثاني ١٩١٢، صدر البيان الفعلي لمجموعة "المستقبلية- الأنا" عنوانه: "أكاديمية الشعر- الأنا" يؤلّه الأنا والوحي الأناي، ووقعه أربعُ شعراء: إيغور سيفيريانين، قسطنطين أوليمبوف، جورج إيفانوف، غرال أرليسكي.

نظرية سفيرنانين كانت تهدف إلى "خلق شِعر غير عقلاني لفهم غموض الأرض"، وإلى جعل اللُغة تجاري الحياة المدينية وأنْ تستجد لكي تعكس هذه الحياة الدائمة الحركة. ولتحقيق هذا قام بتجريبات على صعيد الكلمات والقافية. وسفيريانين شاعرٌ بارعٌ في الاشتقاق والتوليد. وكان يعمل على توليد كلمات جديدة وخلق أصوات إيقاعية تتماشى والبذخ المديني، وعلى تركيبات تعتمد على التناقض الظاهري بين عبارتين كهذه العبارة "خيبات الأمل الظريفة"! ويقال إنَّ لسفيريانين طريقةً خاصة مؤثرة بقراءة الشِّعر. وقد أجرى تجريبات إيقاعية ووزنيّة تنقل بعض أحاسيس البذخ المديني بروحية تصوفية، فيها بعض الشيء من الروحية المستقبلية، كما وضح المؤرخون. ومع أنه جدد في المقاربة، فإنه بقي في إطار المسائل الميتافيزيقية، الرمزية الأصل، وأحياناً يعطي نفحة دنيوية: "الأرض إلهية، وما فوقها إلهي". وحداثته مصمَغة بكلاسيكية التراكيب فهو تلميذ الرّمزية وابن الرّومانتيكية الرّوسية بامتياز. وشعرُه ممتلئ بالأزهار، الفواكه، النبيذ والمشروبات وبكلّ ما يثير الحواس الشهوانية. فلسفيريانين، كما يقول هو، "نفسٌ قاسية ذات ذوق رفيع". وموعظته في الحياة: "ليست للخطيئة خطيئة"! وبقدر ما كنت مستقبليته – ذاتيته بعيدة جدّا عن مشروع المستقبلية، فإنَّها كانت متحرّرة من التحفّظ والمواضعات، ومتفردة تفردًا ذا نبرة جد عالية:

"أنا النابغة سفيريانين

ثملٌ بانتصاري

أنا نجمٌ مدينيٌّ

ظفرَ بكلّ القلوب".

ولم يمض عامٌ على نشاطات هذه المجموعة، حتى اندلعت أزمة حادة داخلها، بطلها قسطنطين أوليمبوف الذي نشر تصريحًا في جريدة مغمـــورة يعلن فيه بأنه شارك في كتابة بيان "ألواح" وهو الذي كان يشدّد على كلمـــة "أنا". فرد عليه سفيريانين، بشكلٍ غير مباشر، قائلا: "أعتبر مهمتي المستقبلية الأنانيّة قد كَملت. والآن أريد أنْ أكون وحيدًا لكي أعتبر نفسي شاعرًا فقـــط. ذلك أنَ مدرستي الحدسيّة مستقبليةٍ- أنا كونية هي الطريـــق إلـــى التوكيـــد الأنوي، وبهذا المعنى هي أبدية... لكن مستقبليتي - ذاتيتـــي أنـــا لـــم تعـــد موجودة... وأدعو إلى بدائية جديدة". وبانسحابه من هذه المجموعـــة الـــذي يُعتبر هو مؤسسها، تبدأ مرحلة جديدة في تاريخ المستقبلية- الأنا التي لم تكن حركة مستقبلية إلا بالاسم... فكل بياناتها مع سفيريانين ومن دونه، تتضارب ومشروع المستقبلية التي نادى بها مارينيتي. ومن أبسط مقومـــات التنـــافر بينهما هي أنَ مستقبلية مارينيتي وتابعيه تدين "أنا" الكاتب، بينمـــا مـــستقبلية سفيريانين وجماعته تدعو علانيةً إلى تمجيد الأنا. نستطيع، إذنْ، أنْ نقول إن "المستقبلية - الأنا" تكاد تكون صدى لِكتاب الفيلسوف الألماني ماكس شتيرنر "الواحد الأوحد وملك يمينه" (انظر ملحق رقم ٨).

بعد انفصال سفيريانين، وقع على عاتق الناقد الأدبي إيفان أغنـــاتييف (١٨٢٠-١٩١٤)، تنظيم المجموعة. فعمل على وضع المستقبلية - الأنا على مسار واضح ومتحرّر من ذاتيّة سفيريانين، ولَعبَ دورَ المحـــرّك الأساســـي للمجموعة. فأشرف على كلّ الإصدارات والقراءات، وراح يكتب المقـــالات لترويج أفكار المستقبلية - الأنا مُركّزا لأوّل مرّة على جانب اللُّغة اقترابًا من بعض أهداف المستقبلية. وذلك خلال فترة لا تتجاوز السنتين، إذ قد انتحـــر عام ١٩١٤.

كان أغنانتييف يؤمن بأنَّ "الشاعر هو ذلك الذي يحمل في قدرته مفاتيح أبواب المستقبل. والناقد الجدير بهذا الاسم هو الذي يبحث في الركام عن حفنة لآلئ مخفية مغبرة، ولا يخاف أنْ يعترف بها كما هي. ومطبوعات منابر الأفراد المضطهدين والمرفوضين، هي المطبوعات التي تنطق بالجدي وبما لم يُسمَع من قبل".

لقد أصدر باسم المجموعة سبع أنطولوجيات تضم نصوص الأعضاء والشُعراء المتعاطفين ومقالاتهم، وأهمهما الأنطولوجيا الأخيرة تحت عنوان صادم "الدائمي" افتتحها بمقدمة نقدية تحت عنوان "مستقبلي - ذاتي حول المستقبليين"، موقَعةً باسم مستعار هو إيفاي، متّهما فيها مستقبليي موسكو (مجموعة إهْليا") بعدم تميّزهم عن الانحلاليين الروس والانطباعين، ورأى تناقضات في فلسفتهم ونظريتهم. كما أوضح أغنانتييف أنَّ المستقبلية لا تعني انْ نعيش في المستقبل وإنّما في الحاضر. كما نشر دراسته المعمقة عن "المستقبلية - الأنا" التي أشار فيها إلى أنّ "حقبة سفيريانين لم تكن مستقبلية - ذاتا وإنما "حقبة سفيريانين الأنوية"، ولم تأتِ بشيء جديد، كما أوضح الإنجازات الثلاث المهمة لمجموعة المستقبلية - الأنا تحت إشرافه: "الموشور - الأنا، والعصرنة، والنوعية الميكانيكية": الأولى تدل على الفردية المنعكسة في الأسلوب الشخصي للشاعر؛ الثانية تشير إلى الثيمات المدينية في أعمال المستقبليين - الذاتيين؛ الثالثة محاولة كتابة مقاطع غير منطقية تشبه بشكل ما الكتابة السوريالية الآلية. وتنتهي المقدمة بصورة "شاعر تراجيدي حدسيّ يواجه احتراق ذاتيّ باسم الأنا". كما أشرف على إصدار دواوين شعراء المجموعة. ولتعميق أفكار المجموعة راح يتصدى لمجموعة إهليا المستقبلية التكعيبية. ويعود إليه الفضل في اكتشاف الشاعر الأكثر جذرية في هذا التيّار، هو فاسيليسك غنييدوف (١٨٩٠-١٩٧٢). وقد كتب مقدمة لديوان غنيدوف الأول "الموت للفن" (١٩١٣)، ويعتبر "الموت للفن" ديوان البياض

المطلق الأول في تاريخ الشعر، ضم ١٥ قصيدة أطول قصيدة فيها كانت مكونة من بيت واحد، وباقي القصائد من ٣ كلمات، وأخرى من كلمة واحدة، وثم قصائد من حرف واحد، ومن حروف لا معنى لها، أما القصيدة الأخيرة فجاءت من دون أي كلمة، عنوانها "قصيدة النهاية"، وهي قصيدة العدم، الصفر. وقد جعلته مشهورًا في الوسط الأدبي آنذاك، وطلِب منه عدّة مرات أنْ يقرأها، والقراءة كانت على النّحو التالي: يلتزم الصمت لمدة دقيقتين، ترتفع فجأة ذراعُه أمام رأسه، ثم تهبط بحدة، وتتحرك إلى اليمين. اليد ترسم خطًا من اليسار إلى اليمين، وبالعكس (الحركة الثانية تزيل الحركة الأولى). إنها قصيدة البياض؛ الخواء. ويعتبر غنييدوف، في بعض الدراسات المعاصرة، الرائد الأول لاتجاه شعري سيُعرف، في أواخر ستينيات القرن الماضي، بـ"الشعر minimalist الأدنوي" (انظر كتابنا "الأنطولوجيا البيانية، دار الغاوون، صفحة ٢٢٥).

سقيفة الشّعر

نظم فاديم شيرشينيفتش (١٨٩٣-١٩٤٢)، في موسكو، عام ١٩١٣، حلقة جديدة أسمها "سقيفة الشّعر"، كجناحٍ موسكوفي لمجموعة "المستقبلية الأنا"، انطلاقًا من إيمانه بأنّ "التطور الشِّعري بحثٌ دائب عن أشكالٍ جديدة ووسائل تعبيرٍ جديدة تسمح للتعبير، بشكل أعمق وملائم، عن المشاعر والأفكار". وكان شيرشينيفتش أكثر تمثيلا للمشروع المستقبلي من مجموعة "المستقبلية الأنا"، بتمجيده للعصر التكنولوجي وجمال السرعة. وقد ترجم البيانات الإيطالية إلى الروسية، كما أصدر عدة كتب جماعية وفردانية، منها "المستقبلية بلا قناع" الذي يعتبر أول محاولة لإعطاء تقرير منظم عن المستقبلية في روسيا. و"الشارع الأخضر" الذي أكد فيه مواقف نظرية تقترب

من اطروحة مارينيتي "الكلمات الحرّة"، فمثلا يقول فاديم شيرشينيفتش، في "الشارع الأخضر": "يكمن جوهر الشّعر في الكلمة الصورة، ويجب على القصيدة أنْ تكون سلسلةَ صُوَرٍ غير متقطّعة". وإذا كان أحدُ قادة المستقبلية التكعيبية، ألكسي كروتشونيخ، يعطي الأهمية لصوت الكلمة، فإنَّ شيرشينيفتش يعطي الأوّلوية لعنصر شَمّي: "الكلمة ليست فقط خلاصة الأصوات التي تحتويها... يقينٌ أنّ الصوت ليس سوى عنصر واحدٍ لا يتجزأ، لكنّه ليس عنصر الكلمة الوحيد... هاكم تعريفاً عظيمًا وضعه مستقبلي شاب من موسكو: لكلّ كلمة رائحتها الخاصة بها... من هنا، إذن، إنّ مهمة الشّاعر تشتمل على تركيب الكلمات-الروائح، وليس الكلمات-الأصوات". غير أنّ حلقته "سقيفة الشعر" أُغلِقت بعد عام، فانضم إلى "مجموعة إهْليا" ونشر قصائده في نشرتها ""القمر الناعق". وفيما بعد انقلب على كل المستقبليات، وأسس مع سرغي يَسنين حركة الصُوريين التي تناولناها في فصل منفصل.

هنا مختار من بيانات "المستقبلِية – الأنا: و"سقيفة الشعر":

"أكاديمية الشعر – الأنا

(مستقبلية كونية)

١٩ "أنا" ١٢

الرائدان:

قسطنطين فوفانوف وميرا لوخافيتسكايا (١)

....

"الألواح"

أ - تمجيد الأنوية:

١- الوَحْدة = إنيّة.

٢- الألوهية = وَحْدة.

٣- الإنسان = جزء من الله.

٤- الولادة = اجتزاء من الأبدية.

٥- الحياة = جزء خارج الأبدية.

٦- الموت = عودة الجزء إلى الوَحْدة.

٧- الإنسان = إنّي.

ب. حدسٌ. تصوّفيّة.

ت. فِكرٌ بالغاً سنَّ الجنون: الجنون هو الفردي.

ث. موشور الأسلوب - إعادة بناء طيف الفكر.

ج. النفس = حقيقة"

الرؤساء:

إيغور سيفيريانين، قسطنطين اوليمبوف (ابن قسطنطين فوفانوف)، جورج ايفانوف وغرال ارليسكي.

ايغور سفيريانين: شعر الحقيقة

في العدَمِ عدمٌ. وفجأةً يخرج من العدَم شيءٌ، إنّه الربّ!

في هذا الخلق الذاتي، لم يقدّم الربُّ حسابًا إلى أحد،

إلى مَن يا تُرى؟

كانت له رغبةٌ في أنْ يَخلُقَ نفسَهُ، فخَلقَ –

في نفسِه بالضبط.

إنّه أنانيٌّ. وهذا أمرٌ يسير

كأريج الأزهار.

فهو الذي خَلقَ الحياةَ الدنيا،

لكنّ البشر لم يتعلّموا

كيف خُلِقت الحياة الدنيا.

الحلمُ بمعجزةٍ لهو أمرٌ شِعريٌّ عندنا،

وأن الله شاعرٌ!

البشر كلُّهم على صورتِه:

نحن كِسرةٌ من الربِّ.

يجب ألا نحزن،

إذا كنّا عُرضةً للشرِّ الأزليّ:

فالملاكُ المدحور لم يُهلِكه الربُّ

ولم يُقتَل.

إنّه بهيئةِ امرأةٍ؛ حصانٍ بريّ مسعور،

إنّهُ في كلِّ مكان.

هذا ما يقضي به الربُّ. أحلامُه نقيّةٌ

عيناهُ مُشعّتان.

الطبيعةُ والربُّ والبشرُ كلُّهم أنانيّون:

وما أنا سوى أنانيّ مثلهم.

إيفان أغناتييف: مرسوم

١- مستقبلية - أنا = النّضال المطّرد لكلّ أنانيٍّ من أجل إنجاز إمكاناتِ المستقبل في الحاضر.

٢- إنّية = فردنةٌ ووعيٌ وعبادةٌ وتمجيدُ الأنا.

٣- إنسان = جوهر

ألوهة = ظلُّ الإنسان في مرآة الكون.

إله = طبيعة

طبيعة = تنويم مغناطيسي.

إنَي = حدسيَ.

حدسيٌ = وسيط.

٤- خلق الإيقاع والكلمة.

المقررون: إيفان أغناتييف، بافيل شيروكوف، فاسيليسك غنيدوف، دمتري كريشكوف.

غرال أرليسكي: الشعر الأنوي في الشعر

نشأت الحياةُ من الضباب الأولي. وفي كأسِ الكون المنكفئة توقّد النَجم اللامع. كواكبٌ مظلمة راحت تغلق دائرة الأفلاك غيـر المرئيـة. الحركـة وُلدت، الزَّمنُ ولد، الإنسانُ ولد. وفي مفهومه، انعكست الطبيعـة مُتحمّـسةً ومُتمثِّلةً، على نحو غير مفهوم، وبصورة رائعة. إنَّ الخوف من الموت، الذي يقطع خيطَ الحياة على حين غرّة، والرغبةَ في اطالة، بـشكلٍ مـا، وجـودهِ القصير، أجبرا الإنسانَ على أنْ يخلق الدينَ والفن. الموت خلَقَ الشِعرَ. لقـد ارتبط الشِّعر والدين عبر العصور ارتباطًا يتعذّرُ فيه انفصالُهما، وبالتأكيـد سيبقيان هكذا إلى أنْ تنزل السَّماءُ إلى الأرض. مَثَّلتْ فكرةُ تركيبٍ كونيٍّ في وعي الإنسان، منذ البدايات الأولى في حياته. لم يدّخر جُهدًا في البحث عـن ذلك الخيط الخفي الذي يربط بين كلّ عقائد البشر. تمرّ أمامنا سلـسلةٌ مـن التعاليم الفلسفية: تعاليمُ مصر واليونانِ وروما: تعاليم الشِمال الذي لا يـزال نائمًا في الثلوج الزَّرقاء، وتعاليم الشَرق الملَون بـشكل ناصـعٍ والمتفجّـر بانتشاء. مصر تدركُ عجزَها. الصحراء تمتلئ بالأهرامات. الكلّ من تراب. كلُّ شيء يمرُّ، كلُّ شيء يكرّر نفسَه مرّة أخرى. الـشّرقُ يخلـق النرفانـا، اليونان، الجَمال. ثلاثة أقطاب. لا يمكنها أنْ تتآلف وأنْ تتوحَّد. ثمّ وُلِد المسيح في حدائق الجَليل المظللة وسط بحيراتٍ زرقاء وسعادة مـشرقة. يقـول إنَّ الحبَّ هو ذلك الخيط الذي بحث عنه الكلُّ سُدىً.

القرون تمرّ، كما من قبل، الأفلاك تُغلَق و، كما من قبل، تبقى الأسئلةُ بلا حلّ. العلِمْ يظهر على مسرح التّاريخ. يجمع حقائق ويشيّد فوقها معبـدًا للعقل. البناء ينمو. تم وضع الطوب، بحذر وبسرعة، في مكانه. ثـمّ واقـعٌ مطلق. طالما أفكّر فأنا موجود. لكن القرون تمرّ ثانيـة. إذ تبـيّن أنَّ العلـمَ نسبيٌّ، كأيّ شيءٍ آخرَ. ليس له ما يجب لكي يمرّ خلال القـرون مـن دون

تغيير. العقلُ مجرّد كاميرا. لا نتعرّف فيها إلا على العالَم المرسوم في وعينا، الذي تدركه حواسُنا الخمس فقط. العالَم الذي يَحكم في مَلَكة إدراكنا، ليس حقيقيًا. إنّه وهمي. لو نقوم باستعراض لكلّ بحوث الإنسان، لسوف نلاحظ الحقيقة التالية: إنه يتوخى تحويل مُثله إلى شيء "ليس من الدنيا"؛ إلى لغز كوني. وبما أنّه يتصوّر أنَّ إدراك "ما يفوق الوَصف" يتطلّب موت الطبيعة، فإنّه يحاول أنْ يترفّع عن تلك الأنانية التي وضعتها الطبيعة فيه. يحاول أنْ يطعّم نفسَه بالإيثارية الغيرية، التي هي غريبة عنه. تدعى حضارة. كل التاريخ يَمتدُّ أمامنا. الطبيعة خلقتنا. عليها هي فقط أنْ تكون صاحبة القرار في أفعالنا وجهودنا. لقد وَضَعت الطبيعة الأنانيةَ في داخلنا؛ وعلينا تطوير هذه الأنانيّة. فهي التي توحّدنا كلّنا، لأننا كلّنا أنانيون. ثمة اختلافات فقط في مرحلة التطوّر البيولوجي. إنسانٌ يطلب السَّعادةَ لنفسه، وآخر لأولئك الذين حولَه، والثالث للبشرية جمعاء. الجوهر دائمًا ذاته. لا يمكننا الشعور بالسَّعادة وثمّة معاناة وآلامٌ حولنا. هكذا، إذنْ، نطالب بسعادةِ الآخرين فقط من أجل سعادتنا نحن. في الكون ليس هناك شيء أخلاقي وغير أخلاقيٍ، وإنما ثَمَّ الجَمالُ، التناغمُ العالمي فحسب، وقوةُ التّنافر التي تعارضه. الشّعر يحتاج، في كلِّ بحوثه، إلى أنْ ترشداه هاتان القوّتان فقط. إنّ غاية الشعر الأنويّ لهي تمجيد الأنانية على أنّها هي الحدس الحقيقي والحيوي الوحيد.

الله هو الأبديّةُ. الإنسان، ما إنْ وُلدَ، حتّى انفصل عنها. لكن بقيت فيه تلك القوانين التي تقود الحياة على الأرض نحو الجَمالِ الكامل. النفْسُ حياةٌ. علينا، بعد إلقاء العقل جانبًا، أنْ نكافح من أجلِ أنْ تمتزج أنفسُنا بالطبيعة، أنَ تذوب فيها على نحوٍ صريحٍ وإلى ما لا نهاية. إنَّ ذلك الشعور بتنوّر صافٍ وبفهمٍ خارج العقل، ذلك التناغم الكوني، لهو حدسٌ. فكلّ الطرق تؤدّي إلى سعادةٍ حقيقية، إلى الانصهارِ بالأبديّة. ذلك أنَّ كل فجرٍ جديدٍ يبزغ ليكلّم الناسَ عن سعادته ويدعوهم، كأيّ طريق مشرق، إلى الشّمس.

غرال أرليسكي شاعر فلكي اسمه الحقيقي ستيبان بيتروف.

نُشر هذا المقال في إحدى أنطولوجيات المجموعة، عام ١٩١٢

فاديم شيرشنفيتش: كلمتان أخيرتان

... في الفن ليس هناك معنى أو مضمون، ويجب ألا يكون ثمّة. الشِّعر والنثّر الشيء نفسه. والتقليد الطوبغرافي ليس معيارا للتمييز. الأدبُ هو فن تجميع كلمات مكتفيةٍ بذاتها. وإنْ تبيّنَ لكمِ ثمّة معنى في الأدب، فما هذا سوى شرِّنا الذي لا مفرَّ منه. علينا تحرير الشِّعر من أنْ يكون مأوى للتجريبات الفلسفية. الأشعارُ ليست شريحةً شفافةً يُكتب عليها مشاكلُ علمية. لا تقللوا من شأن العِلم والشِّعر. فمتابعةُ أسلوبٍ أمرٌ مؤذٍ ومن دون جدوى، لأنَّ هذا المتأسّلب يحفر كفأرٍ يخطف بيده، بينما رأسه في قمامة القرون الماضية، أموالَ وقلوبَ نساءِ جميلات لكنهن غبيات. تعلموا كيف أنْ تدركوا كلماتَنا السَّيّارة. الأيّامُ والثواني ثَمِلةٌ بدمام الوقود والاندفاع بسرعة أربعينَ ساعة كلّ ثانية. القصيدةُ القديمةُ هي مَخْرم القمر والأهزوجات... والنزهات طوال بحيرة المنطق برفقة السّيد العقل الذي كانت على علاقةٍ محظورة معه، جعلها تتجب طفلين كسيحين هما الطبيعية والرّمزية. القصيدة هذه لقد ماتت من الوهن.

... نرفضُ الماضي، بل كلَّ مدارس الماضي، وقد شرّحنا جثثها من دون خوف الإصابة بالتلوّث السام، لأننا كنّا قد تلقّحنا بالفتوة، ومن خلال هذه الجثث زادت معرفتنا بأمراضها. رأينا كيف أنَّ الدراسات السُّلافية والشِّعرية التهمتْ شعرنا المعاصر كديدان القبور. رأينا الشُّعراء المشهورين الذين أرادوا عبور شارع التفاهة لكن أرجلهم كانت مشدودةً بالحاشية الضيقة للتفاعيل المضبوطة والقوافي، فسقطت سيّارةَ الحياة، عربةُ القرن العشرين، على

رؤوسِ المَسْطولين هؤلاء، قاذفةً إيّاهم بسيوفها الزرقاء. رأينا نوابغَ، كالعباقرة الذين يمهّدون الطريقَ طوال حياتهم لعروشهم، تسلّل، بعد موتهم، بحّاثو بوشكين إلى قبرهم، و، بعد أنْ أصبحوا أصدقاء الجُثث الحميمين، استخرجوا سقط متاع عتيق لإحداث اعتلال في مَعدة الجيل الجديد. لقد أغرق هؤلاء البحّاثون صرخةَ الشُعراء الحقيقية في محلول غِران الملاحظات والهوامش.

ليس لدينا وقتٌ للتقليد. معظمُ أعمالنا تبدو لكم أضحوكات، لكن انقشوا في قلوبكم، السَّمِنة بشحم الضحك، طُغْراءَ اليوم الحاضر، وتعلّموا أنْ تكونوا أنفسَكم، تعلّموا النظرَ في كلِّ شيء بعيونِكم أنتم. أمّا نحن، فسنكون أولَ من يرحّب بكم إذا استهزأتم بنا لتخلفنا. اسبقونا أوّلا، بعدها اسخروا منّا. اكسروا نظارة القرون التي تشطر الجسد. طوال الوقت مشيتم ناظرين إلى الخلف، ولهذا لم تلاحظوا أنكم دخلتم سهوًا غرفَ المؤن والسراديب. إنّ يومكم لهو دجّال: إنه إعادةُ انتاجِ الأمس. كُتب الشُعراء المعاصرين الضخمة أثقلُ من خطب التأبين. صوتُ الطبل قرع منذ وقت طويل.

لقد هربت ربّة الشِّعر من بلاد اليونان، وتركت لافتةً على بوّابة بارناسوس مكتوبٌ عليها: "للإيجار، إنّه فارِغٌ". والآن فرقتُنا هي أوركسترا السّيارات، القطارات، البواخر، وعربات الشّوارع تردّد صدى ذلك الطبل. نعم! ربّة الشّعر جاءت إلينا، إلى ضوضائنا، إلى مدينة العدْوِ السريع. لقد ملّت من مراقبة كيف ينتقي الشّعراء أوراقَ تينِ الأولمبوس ويعلّبونها. ربّة الشِّعر تركتكم إلى مدينتنا حيثُ أسلاكُ الكهرباء متّصلةٌ بالشّمس، وقد تمَّ تثبيت مفتاح التوصيل، حيث تباع بالأمتار خيوطُ القمر المتشعّثة، في المكتب الرئيسي، وبالكيلوات فطيرةُ الغيوم. أمّا التحف القديمة الرومانتيكية فإنّها معروضةٌ للبيع بأسعار زهيدة. نعم! ربّة الشِّعر في مدينتنا. لم يعد كاحلها معرّضٌ للوي بحذاء ذي كعب فرنسي. فهي الآن لا تمشي على الأقدام، وإنما

تتسارع في موتورسيكل، وتصرخ عاليًا للحشود: أيّها السّادة، انظروا الآلة اخترقت كلّ ثانية بزعيقها. ها أنا أنفخ في بوقي احتفالا بهذه الأيّام. ذراعاي تتمددان كجسر عبر المحيط الأطلسي. انعكاسُ كلّ شيء موجود في داخلي - كلّ شيء منعكسٌ فيّ: زبدُ أرصفة الموانئ ومصانعُ سبكِ المعادن الفوّار؛ أجواف محطات القطارات؛ دولابُ سرعة الأسطوانة الشّمسية مُستديرا في مُسنَنِ الغيوم؛ القاطراتُ التي تبدو كأنّها الأساتذة الذين فقدوا، أثناء الركض، خصُلات من الشّعر الدخاني ويضعون شوارب بخارية؛ ناطحاتُ سحاب ذات شرفات أشبه بدمامل منتفخة. وإذا لم تفهموا كلماتي التعجبيّة هذه، فلأنكم خائفون من أن تكونوا أبناءَ اليوم. تعلّموا كيف تقيّموا وأنْ تفهموا الجمالَ الوحيد للعالَم: **جمالُ الشكل وجمالُ السرعة**".

إحالة:

١- قسطنطين فوفانوف (١٨٦٩-١٩٠٥) وميرا لوخافيتسكايا (١٨٦٢-١٩١١) شاعران رمزيان اعتبرهما سفيريانين رائدي المستقبلية - الأنا. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الشاعر الرمزي الكبير فاليري بريوسوف عندما قرأ هذا البيان، قال: "ليست ثمّة كلمة واحدة جديدة في كلّ هذا". ويفهم من قوله هذا أنّ المستقبلية - الأنا كاريكاتور التحلّل الرّمزي الرّوسي!

(٧): مجموعة إهْليا: المستقبلية – التكعيبية

"إنّه لأمرٌ جيّد أنْ يكون

لكلّ شيءٍ بدايةٌ جيّدة

وليست له نهاية

العالم سيموت لكن لنا

ليست هناك نهاية" (الكساي كروتشونيخ: "الانتصار على الشّمس")

أسّسها دافيد برليوك بمساندة شقيقيه نيكولا وفلاديمير، والمنظّر بيندكت ليفشيتس. و"إهليا" اسم يوناني قديم كان يُطلَق على قرية تشيرنيانكا التي كان يقيم فيها هؤلاء الإخوة. انضم إليهم فلاديمير مايكوفسكي، وفيليمير خليبنيكوف والكساي كروتشونيخ، وعددٌ من الرّسامين ككازمير ماليفتش، والمسرحي نيكولاي إيفيرنيوف الذي سيشتهر، فيما بعد، بمفهومه "مسرحة الحياة".

ودافيد برليوك يُعتبَر عرّاب المستقبلية الرّوسية الذي لم يتردّد بإدانة الرمزية قائلا: "كلُّ هذا الكلام حول المضمون والرُّوحانية لهو أكبرُ جريمةٍ بحق الفن"! وبرليوك هو مروّج نشريات هذه الحركة، والمسؤول الديناميكي عن كل نشرياتها وتظاهراتها الثقافية والفضائحية. كتبَ مقالات فنّية مهمة خصوصا عن التكعيبية داعيا فيها إلى "اللاانتاغم، اللاتناسق والتفكيك". ومايكوفسكي يعتبره أستاذه في تعليمه كتابة الشّعر. وفي شِعره صُورٌ غريبة وجديدة، آنذاك، كـ"المدينة المنتفخة" و"أثداء السماء" ومن قصائده "الرجل الحامِل":

"أُحبَ الرجلَ الحامِل

كم يبدو وسيمًا هنا قرب تمثال بوشكين

بمعطفٍ رماديٍّ

مختفيًا بوشاحِ عجوز

كاشطًا الجصَّ بأصابعه

ولا يدري إنْ كان ولدًا أم بنتًا

هذا الذي سيطلع من بذرته الخبيثة.

***

ما أفتنه البرجُ الحامل

عديد من الجنود الأحياء مداره

والحقلُ الربيع الحامل

تطلع منه الآن غُصينات خضراء"

كان لمجموعة "إهليا" أولُ إصدار جماعي عام ١٩١٠ هـو "ستوديو الانطباعيين". وفي الحقيقة لم يضم الكتاب أيَّ نص أو رسم يدلُ على سمات الحركة الانطباعية، بل الانطباعية نفسها لم يكن لها تأثير أو وجود في الثقافة الرّوسية. لكن مموّل هذا الكتاب ومعظم فعاليات مجموعة "إهليا" الناقد الفني وتاجر التحف نيكولاي كوبين هو الأقرب إلى الانطباعية بين كل الحاضرين في الكتاب. وقد ضم الكتاب قصيدة خليبنيكوف المشهورة "الضحك" (انظر: ملحق رقم واحد)، كما أنّ رغبة المشرفين الحقيقية في الوقوف إلى جانب الفن الطليعي كانت واضحةً بين السطور. المهم، إنَّ أفراد "إهليا" خصوصًا

خليبنيكوف، كانوا يصفون أنفسهم بـ budetljan وهي من نحت خليبنيكـــوف، وترجمتها الحرفية "هؤلاء الذين سيكونون" أو "رجال الزمن الآتي"، واقتـــرح ترجمتها بـ"المستقبلاني"، كما فعل الإنجليز والفرنسيون بترجمتهـــا بـ Futurian حيث ألحقوا كلمة "مستقبل" بلاحقة ian وهي ياء النسب والكينونة في المـــستقبل، على عكس الإيطاليين الذين كانوا يلحقون كلمة مستقبل بـ ist وهي ياء العقيدة والحرفة، وبالتالي فإن futurists تعني دعاة من أجل المستقبل. لـــذا ســـأطلق كلمة "مستقبلاني Futurian عندما يتعلق الأمر بخليبنيكـــوف وكروتـــشونيخ، ومستقبلي Futurist على التيار الإيطالي، وأمّا عند الحـــديث بـــشكل عـــام، فسأستخدم مستقبليين روس ومستقبليين إيطاليين.

وبعد مرور شهرين على صدور "ســـتوديو الانطبـــاعيين"، أصـــدرت مجموعة "إهليا"، كتابًا جماعيًا ثانيًا، هو "فخ للقضاة" والعنـــوان يـــوحي أنَّ كتاباتهم، المحمّلة بإيقاع واحد، ستكون أشبه بشرك للنقاد واضعةً إيّاهم فـــي حَيرة: بأي طريقة يتناولونها! فالعنوان هذا ملتبسٌ بحيث يمكن ترجمته أيضا بـ"مَفـــقس (أو محضَن) القضاة". غير أنَّ كتابهم الثاني، الصادر عـــام ١٩١٢، "صفعة في وجه الذوق العام" (١)، الذي تضمَن بيانا يحمل العنوان ذاته، كان أكثرَ وضوحًا في التعبير عن جذريتهم، إذ طالبوا فيـــه بإلقـــاء "بوشـــكين، ودوستويفسكي، وتولستوي... من باخرة الحداثة"، وهذا يعني أنّه على الأدب الرُّوسي الجديد أنْ يتخلَص من المعايير الجمالية التقليدية الكلاسيكية وجمالية الأسلوب "الحديث" الرُّوسي والأوروبي الذاوية معا. وواضح أنّهم أرادوا من خلال هذه النّبرة التهجّمية التي لم يتعوّد عليها الأُدباء الرُّوس من قبل، إيصالَ رسالة حادة إلى الجميع مفادها أنَّ ساعة القطيعة الشاملة مع الماضي دقّـــت، وأنَّ ولادة حركة قوية متمكّنة من أدواتها النظرية والإبداعيـــة، قـــد آنـــت. وتضمّن أيضًا دراسةً لدافيد برليوك عن التكعيبية، وجاء فيها "لم يُعتبَر الرَّسمُ فنا إلا في القرن العشرين. ففي الماضي كان هناك فنُّ الرّسم، لكـــن لـــيس

الرّسم – الفن... لم يكن لدينا في الأمس فنٌ، اليوم لدينا فنٌّ. في الأمس كان وسيلةً، أمّا اليوم فإنّه غايةٌ. الرَّسمُ بتصييره غايةً في ذاته، وجدَ في أعماقه آفاقًا لا متناهية عديدة".

وعندما حلَّ عام ١٩١٣، وأخذت نشاطاتُهم تتّضح وتنتشر في الأوساط الأدبية، ارتضوا أنْ يوصفوا بـ"المستقبليين"، ومن هنا سموا حالهم "إهليا: المستقبلية التكعيبية" وذلك، أوّلا، تمييزًا عن مجموعة سفيريانين "المستقبلية الأنوية" التي تناولناها في الفصل السابق، وثانيا، رغبةً في تبيان مواكبتهم الحركة الطليعية في الغرب بشقّيها المستقبلي والرّسم التكعيبي. وبالفعل فإنَّ عملَهم الفنّي، أيّ الرّسم والنّحت، كان أقربَ إلى التكعيبية منها إلى المستقبلية.

كما يعتبر عام ١٩١٣ أهمّ فترةِ خَصِبة لمجموعة "إهْليا" سواء من حيث إصدارات الكُتب الجماعية ("صفعةٌ في وجه الذّوق العام"، "القمر النّاعق"...)، أو من حيث النشاطات الاستعراضية الفضائحية في المقاهي والنّوادي والمسارح الشعبية، وخصوصًا في حانة "الكلب الضال" التي كانت تشهد قراءات المستقبليين الشعرية الاستفزازية. كما عرضت في هذا العام مسرحية "تراجيديا: تمرد الأشياء" في جمعية عشاق الفن، التي قام بتأليفها وإخراجها ولعب الدور الرئيسي فيها مايَكوفسكي، والممثلون كلّهم من الطلاب، لأن مايَكوفسكي لم يَرد ممثلين محترفين لمسرحيته، جاء في تمهيدها:

"كلماتي بسيطة كالهدير

ستكشف لكم

عن أرواحِنا الجديدة

المدندنة كقوس كهربائي

يكفي أنْ ألمس رؤوسكم بأصابعي

حتّى تنمو لكم شفاه معدة لقبلات ضخمة

ولسان يفهمه الجميع"...

ويختمها بنقد للرمزية:

"هذا أنا

الذي غرز إصبعه في السماء

وبرهن

على أنّه هو اللص".

وكان الجمهور يستمتع بقراءة مايكوفسكي المليئة بالاستفزاز، وبصب كروتشونيخ الشاي السّاخن على رؤوس الصف الأول من المشاهدين، وهو يصيح: "أذيالنا مصبوغةٌ باللون الأصفر!" بينما دافيد برليوك يقرأ شعره بصوت عال: "السماء جُثّة نتنة! / النّجوم ديدان أسكرها الضباب". وقد قدم عرضًا مضحكًا "لأصوات حروف العلة:

أصوات a واسعة ورحيبة

أصوات i طويلة القامة ورشيقة

أصوات u تشبه أنبوبًا فارغًا

أصوات o تشبه تقوّس الحدبة

أصوات e مسطّحة، كالشواطئ الرملية.

أمّا فاسيلي كامنسكي، فجاء بقصيدته المشهورة "تانغو مع البقر":

الحياة أقصر من زقزقة العصفور

يظهرُ أنّه كلب، الذي ثمّة يطفو،

على قطعة جليدٍ طَوالَ النّهر الرّبيعي
إننا ننظر إلى مصيرنا
بفرح قصديري
نحن مكتشفو الأراضي
غزاة الجو
ملوك بساتين البرتقال
وتجّار الدواجن القرناء
هيا لنفرغ كأس نبيذ
على نخب النجوم المُذنَّبة
سائلةً من دم ألماسي.
أو لنفتح الغرامفون بأسطوانة
أمّا أنتم فإلى الشيطان
أنتم ذوو القرنين والمكواة.
أُريدُ أنْ أرقصَ مع البقر
وحيدًا، وحيدًا
وأنصب جسورًا
دموعَ
غِيرةِ ثور
حتّى دموع
فتاة صغيرة.

في الحقيقة باتوا حديث الصالونات الأدبية بحيث لخّص ناقد وضعهم قائلا: "يكتب النقّاد عنهم، يشتري القراء كتبهم، ويتكلّم الجميع عنهم". كما أنّ بعض النقاد أخذوا يحاربون المستقبلية بإشاعة أنّها ماتت. فأصدر مايكوفسكي بيانًا حاد اللهجة عنوانه "قطرة قير"، مسخّفا دعاوى من هذا النوع، فالمستقبلية سواء كانت حيّة أم ميتة، فإنّها "مَسكَت روسيا بقبضتها"!

في سبتمبر من العام ذاته، صدر لهم كتابٌ عنوانه: "ثلاثة"، وضم نصوص خليبنيكوف وكروتشونيخ وغورو؛ زوجة الموسيقار ميخائيل ماتيوشين، التي ماتت قبل صدور الكتاب بشهرين، وقد أهدي إليها. أهم ما في هذا الكتاب من الوجهة النظرية – ويعتبر إضافة أصيلة – هو مقالة كروتشونيخ: "طرق جديدة للكلمة"، التي وضّح فيها الأسس الجوهرية للمستقبلانية وأصالتها، مؤكدًا على ضرورة ربط "الحياة المعاصرة المتهيّجه بفوضى بناء الجُمَل: ذلك "أنّ الشعراء المعاصرين اكتشفوا أنّ بناء الجُمَل غير المنتظم ينتج حركةً وإدراكًا جديدًا للكلمة... لقد أدركنا أنّه لكي نُعبّر عن الحياة المعاصرة المتهيّجة، علينا من الضروري أنْ نركّب الكلمات في طريقة جديدة، وكلما أدخلنا فوضى في بناء الجمل، كان أفضل". وقد بدأ كروتشونيخ مقالته بنقد كاسح للنقّاد متهما إيّاهم بتجاهل مشكلات الكلمة، وسمّاهم بـ"الطفيليين، مصاصي الدماء وحفاري القبور"، مؤكدا أنّه "لم يكن ثمّة فنٌ لفظي قبلنا؛ فكتّاب الماضي كانوا يذهبون إلى الكلمة من خلال الفكرة، بينما يذهب المستقبلانيون من خلال الكلمة إلى المعرفة المباشرة". وهاجم أيضا، المستقبلية الإيطالية التي تبدو أدواتها له طفولية حيث "را تا تا را تا تا" بلا توقف!

وفي أواخر العام ذاته، صدرَ لخليبنيكوف وكروتشونيخ، كتاب مشترك جد مهم من ناحية التأسيس النظري، عنوانه: "الكلمة بوصفها كلمة"، كتمهيد

نظري للانشقاق عن مارينيتي ومستقبليته. وهكذا يتبيَن التميز بين المستقبلية الإيطالية حيث الكلمة وسيلة تعبير عن القاطرة، والمروحة، والكهرباء، والراديو، وما إلى ذلك، ويسعون وراء شكلٍ جديد لمحتوى الحياة الجديد (وكأنهم يقومون "بإصلاح في مجال إعداد التقارير وليس في مجال اللُغة الشعرية"، على حد عبارة شخلوفسكي)، وبين المستقبلانية الروسية حيث الكلمة سايرت الكتلة اللفظية إلى النهاية، مؤكدين أنَّ الشكل هو الذي يحدّد المحتوى. وتجدر الإشارة هنا إلى أنَّ الشاعر البولندي ألكسندر وات، قال إنّ ما أعجبه في المستقبلية هو هذا الوعي بأنه يمكن للمرء أنْ يعمل بالكلمة كلَّ شيء كما يعجبه"!

كما أنَّ مشروعَهم اللُغوي أخذ يتَضح مسارُه المُختلِف عن مشروع الأب مارينيتي التمجيدي للسرعة والرّوح الحربية. فهو مشروع يهدف إلى خلق أشكال جديدة مغايرة للمشروع الرمزي الذي كان سائدًا قبلهم، وذلك بإحداث ثورة في صلب الكلمة لكي يُنظَر إليها بوصفها كلمة. والفرق بين الرّمزيين والمستقبليين الرُوس، سيتَضح، خصوصا في أعمال خليبنيكوف وكروتشونيخ. فالرمزيون، كما يقول فكتور إيرليخ: "كانوا يرون الكلمة الشعريّة كتلميحٍ خفي. فأنموذج الصُور المجازية، الإيقاع أو التوزيع اللفظي، يفترض به، في نظرهم، أنْ يبيّن الأنموذج الأصلي للواقع الأعلى. بينما، بالنسبة إلى المستقبليين الروس، كروتشونيخ وخليبنيكوف، فإنَ الكلمة الشعرية ليست موئلَ تفكير عقلاني ولا لمح "العالم الآخر". فهي ليست كما اعتقدَ الرمزي إيفانوف، ذكرى شباب البشرية الأسطوري. وإنما على العكس هي خالقة للأساطير، إنها حقيقة أوّلية، كيانٌ مكتفٍ بذاته. وهكذا أصبح الكلام الشعري، عند المستقليين الروس، غايةً في ذاته وليس وسيطًا لإيصال أفكار ومشاعر."

في الواقع، هناك تشابهات، بين المستقبلية الإيطالية والروسية، خصوصًا في التركيز على الجمال المديني والتطور التكنولوجي وجمالية مداخن المعامل والقطارات والتليفون...إلخ. ومثلما كان مارينتي يعتقد أنَّ قراءة شِعرية لا تنجح إلا عندما يرافقُها الصَّفير، الزَّعيق، والاحتجاج...، فإنّ مايَكوفسكي كان هو أيضًا يُحب الصَّفير والزَّعيق عندما يقرأ شعره في الحانات... وما تصريح كروتشونيخ بأنه يشعر بلذة عندما يتمرغ في الطين قرب خنزير، سوى صدى اللّذة عينها التي شعر بها مارينيتي عندما أُخرِجَ عنوة من سيارته وألقي به في مجرى لتصريف مياه المطر. ومقولة مارينيتي "البصاق اليومي على مذبح الفن" يلوح عليها وكأنها لكروتشونيخ أو برليوك الذي قال "أبصق على السماء"!

ومهما كانت التشابهات قوية بين الحركتين (وفي هذه النقطة يكاد يكون مايَكوفسكي هو الأقرب إلى المستقبلية الإيطالية)، إلا أنَّ هناك اختلافات عميقة خصوصًا في موضوع مشاكل الشِّعر اللُّغوية التي لم ينتبه اليها مارينيتي في بياناته الثلاثة. ولم يكن أمرا اعتباطيًا أنْ ميّز منّظرا هذا التيار خليبنيكوف وكروتشونيخ أنفسهما عن مضامين المستقبلية الإيطالية.

وبالفعل، عندما جاء المستقبلي الإيطالي مارينيتي في دعوة إلى موسكو، أعلن معظم المستقبليين الروس امتعاضهم منه، فمثلا أوضح مليكوفسكي في بيان وقعه معه شيرشينيفتش وبولشاكوف، بأنهم "يرفضون كلَّ بُنوَّة مع المستقبلية، ويطالبون بالموازاة الأدبية: المستقبلية تيار اجتماعي أنجبته المدينة الكبيرة". أمّا خليبنيكوف فقد وزع، مع بنيديكت ليفيتش، بيانا تفوح منه نزعة سلافية عنصرية ضد الإيطاليين. وفي سجال مع مارينيتي حاول بينيدكت ليفشيتس أن يميّز بين مستقبلانيتهم ومستقبلية مارينيتي:

مارينيتي: انظر إلينا، لقد حطمنا الـ syntax (علم تركيب الكلام). والآن نحن نستخدم الفعل بصيغة المصدر، وقد ألغينا النعوت، وأزلنا علامات الوقف والترقيم.

ليفشيتس: "إن نضالكم لهو مُصطنَع. إنّكم تناضلون بأجزاء منفصلة من الكلام ومن دون أنْ تحاولوا النفاذ ما وراء مستوى الأنماط الاشتقاقية، ولا حتّى تريدون أنْ تروا أنَّ في الجملة النّحوية ليس هناك سوى الشّكل الخارجي للتفكير المنطقي. فكلّ الأسهم التي توجهونها ضد النَحو التقليدي، تخطأ الهدف. ورغم كلّ تجديداتكم، فإنكم لم تمسوا الصلة بين الموضوع المنطقي والمسند إليه، لأنه من وجهة نظر هذه الصلة، ليس هناك فرق بأي جزء من الكلام يتم من خلاله التعبير عن مظاهر التفكير المنطقي".

مارينيتي: أتنكُر إمكانية تكسير التركيبة النّحوية للكلام؟

ليفشيتس: "كلا أبدا، إننا فقط نؤكد أنَه لا يمكن تحقيق أيّ شيء بتلك الوسائل التي حددتم بها أنفسكم، أنتم المستقبليون الإيطاليون، للمستقبلية برنامج بينما للمستقبلانية إنجازات ملموسة".

ووفقا لريناتو بوغيولي، "إذا وجد مارينيتي وجماعته المستقبلية الماكنة جميلةً، فذلك لأنّهم كانوا يرونها كعمل مخصص لقفزة الإنسان الحيّة، وليس كنموذج شكلي أو بنية تقنوية. ورغم رفض المستقبليين الإيطاليين للواقعية الأكاديمية والفن التمثلي، فإنّهم انتهوا بقبول مبدأ الجمال الذي تظهره تجربة الإنسان الحيّة. وهذا يعني أنّهم استمروا في رؤية السيرورة الإبداعية كنوع من محاكاة، ليست لأشياء الطبيعة، ولكن لإنتاجات الإنسان الآلية. مع أنَّ المستقبليين الرُوس شاركوا إعجاب رفقائهم الإيطاليين بنتاجات التكنولوجيا الحديثة، لكن اهتمامَهم كان مُنصبًا على علم ميكانيكا الفن أكثر مما على جماليات الماكنة".

ويوضح رومان جاكوبسون فرقًا آخـر بـين المـستقبلية الروسـية والمستقبلة الإيطالية، قائلا: "في الشعر المستقبلي الإيطالي، إن الوقائع الجديدة والمفاهيم الجديدة هي التي تسبّب تجديدَ الوسائل، تجديد الشكل الفني، فهكـذا ولدت، مثلا، تقنية الكلمات الحُرَة. إنها إصلاح في مجال الريبورتاج، وليس في اللغة الشعرية... ويبقى الدافع الحاسم للتجديد رغبةً في إيصال وقائع عالم فيزيقي ونفسي جديدة. المستقبلية الرُوسية وضعت مبدأ مختلفًا كليًّا. "ذلك أنه، كما يوضح كروتشونيخ في ديوانه "الثلاث"، مادام ثمّة شكل جديد، فإن ثمّة، أيضا، مضمونٌ جديد. يلقي إبداعنا اللفظي ضوءًا جديدًا على كلِ شيء. فليـست أشياء الإبداع الجديدة هي التي تقرر جِدّته الحقيقية. إذ يمكن للضوء الجديد، الملقى على العالم القديم، إنتاج اللعبة الأكثر غرابة". هنا، نعـي، بوضـوح، الغاية الشعرية، وأن المستقبليين الروس هم الذين أوجـدوا شـعر "الكلمـة المستقلة بذاتها"، بصفتها مادةً مجرّدة مناسبة." كما أنّ خلط الأصوات حتّـى لو حَمل معنى معيناً يبقى اعتباطيًا لدى مارينيتي بينما يقوم لدى المستقبليين الرّوس على أساس اشتقاق الكلمة.

وكما يقول بوغيولي "يمكن إظهار مفهوم المستقبليين الروس، استقلالية الكلمة، كنسخة أدبية للفكرة التي جاء بها التكعيبيون والمتحالفون معهم، ذلك أنْ لا يتمثّل الفن واقعًا خارجيًا موضوعيًا، وإنّما أنْ يخلق واقعًا داخليًا خاصًا به، بحيث عليه أنْ يتكوّن من أنساق شكلية، وتفاعلات الخطوط وكتـل الأحجـام والألوان. وهذا ما شدد عليه المستقبليون الروس شعريًا، ذلك أنْ يتكوّن الشِعرُ من أنساق لفظية مصنوعة ليست من كلمات/أفكار، أو كلمات/صور وإنّما من كلمات محض".

ومع أنّ المستقبليين الروس أدانوا التأثيرات السلبية للحضارة التكنولوجية، فإنهم أكدوا أهمية التغييرات المدينية. ففي محاضـرته "إنجـاز المـستقبلية"

(١٩١٣)، كتب مايَكوفسكي: "أثرت المدينة تجاربنا وانطباعاتنا بعناصر جديدة، لم يعرفها شعراء الماضي... التليفونات، والطائرات، والقطارات السريعة، والمصاعد الكهربائية، والآلات المحورية، والأزقة الجانبية، ومداخن المعامل، والسخام والدخان – تشكّل هذه كلها عناصر الجمال في المنظر المديني الجديد". وقد رأى مارينتي "أنَّ التصميم المديني الجديد قد أنتج اشمئزازًا من الخطوط المقوسة، اللولبية والدوّارة، وحبًا للخط المستقيم والقنوات"، ويبدو أنَّ مايَكوفسكي يلمّح إلى كلمة مارينيتي في قوله: "لا توجد، في المدينة، الخطوط الممهّدة، المقاسة والمقوّسة: إن من مميزات الصورة المدينية هي الزوايا، الخطوط المنكسرة، والمتعرجة... فنحن، أهل المدينة، نجهل الغابات والحقول والأزهار، فنحن لا نعرف سوى أنفاق الشوارع بحركتها الدؤوبة وضجيجها الصاخب، ووميضها الهارب بالذهاب والإياب. ويوضّح مايكوفسكي: "إنَّ الشيءَ الأساسي هو أنَّ إيقاع الحياة قد تغيّر. فاكتسب كلُّ شيء سرعةَ الضوء. الهياج هو رمزُ مُعدّلِ سرعةِ الحياة المعاصرة... لذا على الشّعر أنْ يتطابق والعناصر الجديدة لذات المدينة المعاصرة".

وإذا أبعدنا المَساق الفاشستي في تبجيلات مارينتي للحرب، واتفقنا على أنّ التمجيد المستقبلي الإيطالي للحرب كان لغاية جمالية لا غير، فإننا سنرى مايكوفسكي هو أيضًا يتناول الحرب كمقولة جمالية: "أليس الحرب تجسيدا لأفكارنا؟ ربّما على المرء ألا يكتب عن الحرب، لكنّه عليه أنْ يكتب بأسلوب حربي... كفنان، عليّ أنْ أفكر في أنَّ، الحرب، ربّما، قد أُبتكرَت فقط لكي تمكّن شخصًا ما من كتابة قصيدة جيدة... يتصاعد، إذن، من أعماق نفس الإنسان الجديد، وعيٌ بأنَّ الحرب ليست جريمةً بلا معنى، وإنّما قصيدة حول النّفس المحررة والمُكبّرة".

باستثناء النقاشات والفعاليات الصاخبة والمليئة بـالزعيق والـصراخ، وبغزارة الإنتاج الإبداعي، والتحذيرات الشعرية التي كانوا يطبعونها على أوراق المراحيض ويوزّعونها في المنتديات العامة، كـ"على الشعراء الحقيقيين أنْ يكتبوا تنبيها على كتبهم: "بعد الانتهاء من قراءة الكتاب، مزقه"... فإنَّ للمستقبلية الرّوسية إضافتين تاريخيتين جد مهمتين لم تستطع المستقبلية الإيطالية الإتيان بهما: أوّلا، الشغل على جذر الكلمات توليدا لكلمات جديدة من أجل خلق لغة كونيّة، وأعمال خليبنيكوف تعتبَر، في نظر النقّاد، لآلئ لا نظيرَ لها في فنّ الاشتقاق، وثانيًا، "الزاووم" الذي يعني حرفيا "ما وراء الإدراك" والمفهوم ابتكره ونظّر له كروتشونيخ بربط أداة تصدير أي لاحقة za وتعني "ما وراء"، مع كلمة um التي تعني "الإدراك، الفهم". ومفهوم "الزاووم" (ما وراء الإدراك) الذي قدمه كروتشونيخ، للمرة الأولى، مبدأ رئيسٌ للمستقبلانية، وفي تصريحه : "الكلمة بوصفها كلمة"، فهو يُعتبر أوّل من نحت هذا المصطلح ونظّره تطبيقيا في كثير من كتاباته. وفي كراسه "مَرهم" (١٩١٣)، نشر، كروتشونيخ أوّل نموذج للـ"زاووم". فقد قدم القصيدة الأولى في الكراس، بالملاحظة الآتية: "هنا ثلاث قصائد كتبت بلغتي الخاصة تختلف عن لغات الآخرين، ليس لكلماتها معنى محدد"، وكانت القصيدة مكوّنة من مقاطع لفظية لا معنى مباشرا لها، موزعة إلى خمسة أبيات:

"دير بُل شل

أبُيوشُر

سكوم

في- سكو- بو

ر ل يز".

هذه كلمات لا وجود لها في اللغة الرُّوسية، ولا تدلُّ على معنى واضح، لكن الروح البدائي للُّغة السُّلافية يتجلّى في صوتياتها، بل هي أكثر روسيةً من لغة بوشكين، كما كتب كروتشونيخ... لذا على المرء الذي يريد أنْ يقبض على معنى لم يُدرك، عليه أنْ يرى، كما يوضّح الناقد هربرت إيغل، التماثل مع بنية التصنيفات الخاصة للكلمات الروسية (الأسماء، والأفعال، والظـــروف) ومـــع المورفيمات الخاصة الموحية بمعان: فـــ"دير Dyr" توحي بكلمة موجودة وهـــي "درا Dyra" (ثقب)، و"بُل bul" توحي بـــ"بيل byl" (كان)، و"شل shchyl" تـــوحي بـــ"شيل shchel (فجوة)". وكانت هذه القصيدة أكبـــر تحـــدٍّ للـــشعر الروســـي التقليدي، ليس فقط بالمعنى الدلالي للكلمة وإنّما أيـــضًا مـــن وجهـــة النّظـــر الصّوتية. إذ بدل التوزيع الإيقاعي القائم على المجانسة الصوتية والسجع، الذي تميّز به الشعر الرومانتيكي والرمزي، فنحن هنا أمام قصيدة صوامتها الغليظة تتصادم دويًّا"، كما يقول جان كلود لان.

كانت هناك حرية التفرد في مجموعة "إهليا: المستقبلية – التكعيبيـــة" رغم الاتفاق الضمني بينهم على بنود بيان "صفعة...." ولهذا التفرد ناحيـــة سليمة وهي تكييف الأفكار المستقبلية حسب معاينة هذا العضو أو ذاك لوضع اجتماعي متجدّد. فبعد عام ١٩١٥، توقّفوا عن الظهور كتجمّع مناضل، ولم تعد لهم إصدارات جماعية، فإنَّ كلَّ واحدٍ أخذ ينشر كتابَـــه منفـــصلا عـــن الآخرين. فالمستقبلية الرُّوسية لم تعرف قائدًا طاغية كمارينيتي، بل كان كلُّ واحد منهم قائدَ نفسه.

عندما اندلعت ثورة أكتوبر، سرعان ما رحبوا بهـــا وســـاندوها (٢). فمايَكوفسكي المتحمّس نضاليًا والمتدفّق شِعريًا، ركّز كلَّ طاقته من أجل دمج المستقبلية بالثقافة الشيوعية. في الواقع، كانت لمايَكوفسكي قدرة على التكيف

شعريًا مع أي معطى متجدّد، دون أنْ يفقد الديناميةَ المستقبلية الذي تميّز بــه شِعرُه، فمثلا عندما قامت ثورة شباط الديمقراطية حيّاها بمقال حول تحــررَ الفن من السياسة. وما إنْ قامت ثورة اكتوبر البلشفية، حتى رضي بإخضاع الفن للسياسة، لكن بأسلوبه المستقبلي لحمًا ودمًا.

بعد اندلاع ثورة أكتوبر، تشظت المستقبلية الرُّوسية إلى تجمعات تحت تسميات مختلفة. فمثلا، أسس كروتشونيخ في مدينة تيفلــيس، عــام ١٩١٧ تجمعا سمّاه "٤١ درجة" تستند إلى نظريته "ما وراء الإدراك". تجدر الإشارة هنا إلى أنّ جيورجيا كانت لا تزال تحت سيطرة المنشفيك، ولهذا السبب باتت عاصمتها تيفليس بعد ثورة أكتوبر مأوى للمثقفين والشّعراء الذين يبحثون عن أجواء يستطيعون فيها متابعة تجريباتهم بحرّية. وأسس فاديم شيرشينيفتش مع سيرغي يَسنين، عام ١٩١٨، الجماعة الشعرية المعروفة باسم: "الصوريون" (انظر: الفصل التاسع). بل حتى تطوّرت المستقبلية الرُّوسية إلى تيّار دادائي من خلال تجمّع صغير اسمه "اللاشيئيون"، يدعو إلى تكرير وترقيق الأشكال الفنية: "التكرير سيختزل الفن إلى صفر، سيدمره، ستقوده إلــى اللاشــيء، تنتهي به إلى اللاشيء. هدفنا هو تكرير النتاجات الفنيــة باســم اللاشــيء". وشعارهم

"لا تكتب أي شيء

لا تقرأ أي شيء

لا تقل أي شيء

لا تطبع أي شيء".

بيانات وتصريحات

إعـــلان

١- بعد ثلاثة أيام بالضبط، ظهرا، سيلتقي الشُعراء الثلاثة مايَكوفسكي، وكامنسكي وبرليوك على جسر كوزنيتسكي، بملابس تلفت النظـــر وقبّعـــات عالية على الرأس، ووجوههم مصبوغة، وسيقرؤون قصائدهم، واحدًا بعـــد الآخر، بينما هم يتمشون وبجدية كبيرة.

٢- لا يعيرون أى أهمية لتعليقات المجانين الساخرة ولا لاستهزاءات البرجوازيين.

٣- على السؤال: من أنـــتم؟ ســـيجيبون بجديـــة: عبـــاقرة زمننـــا، مايَكوفسكي، وبرليوك، وكامنسكي.

٤- على الأسئلة الأخرى: هكذا يعيش المستقبليون. لا تقطعوا علينـــا عملنا. اسمعوا.

٥- يأتون بقميص فضفاض أصفر لمايَكوفسكي (٣).

صفعة في وجه الذوق العام

إلى كل من يقرأ هذا الجديد الأول اللامتوقَّع منا:

نحن، وحدَنا، وجهُ زمنِنا. عبرنا يُبوّق نفيرُ الزَّمن في فنِّ الكلمة.

الماضي ضيّق جدًا. الهيروغليفية مفهومـــةٌ أكثـــر مـــن الأكاديميـــة ومن بوشكين. ألقوا ببوشكين، وبدوستويفسكي، وبتولـــستوي، مـــن بـــاخرة الحداثة في البحر.

هذا الذي لا ينسى حبَّهُ الأول لن يتعرّف على حبِّهِ الأخير.

من هو، يا ترى، سهل الانخداع بحيث يوجّه حبَّـــهُ الأخيـــر صـــوب خلاعة بالمونت العطرة. هل هذا انعكاسٌ لروح اليوم الذكورية؟

من لا يجرؤ، إلى حد الجبن، على أنْ ينزع، من المحارب بريوسوف، الدرعَ الورقي الذي يضعه على لباسه الرسمي الأسود؟ ماذا، أيبزغ منه فجرُ جمالٍ لم يُكتشف من قبل؟

اغسلوا أيديكم التي مست الوحلَ الدَبق العالقَ بكُتب ألَفها هؤلاء الـــذين على شاكلة ليونيد أندرييف وما أكثرهم.

إنَّ كلَّ مـــا يحتاجـــه الغوركيـــون، والبلوكيـــون، والريميزوفيـــون، والبونينيون... وإلى آخر اللائحة، هو منزل ريفي على النَهر. المصيرُ يَمنحُ، على هذا النحو، جوائزَهُ للخياطين.

فمن أعلى ناطحات السَّحاب، ننظر إلى ضآلتهم...

إننا نأمر بتكريم حقوق الشُعراء:

١- في توسيع معجم الشّاعر بإبداع اعتبـــاطي وبالتـــشقيق والتوليـــد والنحت.

٢- في أنْ يكرهوا بلا حد اللغةَ القائمة قبل زمنِهم.

٣- في أنْ يُزيحوا، مرعوبين، عن جباهِهم الشامخةِ أكاليـــلَ الـــشهرةِ الرخيصةَ التي صنعتموها لهم من مكانس الحمّامات.

٤- في الوقوف بشموخٍ على صخرةِ كلمة "نحن" وســـط أوقيـــانوس السخط وصفير الاحتجاج.

وإنْ بقيت في أبياتنا آثارٌ مقرفة من "منطقكم السليم" و"الذوق الرفيـــع"، فإنَّها تخفق الآن "وللمرة الأولى" ببرقِ جمالٍ جديدٍ آتٍ، جمالِ الكلمة المكتفية بذاتها، التي تُقيم نفسَها بنفسها.

١٩١٢، موسكو

دافيد برليوك، ألكسندر كروتشونيخ، فلاديمير مايَكوفسكي، فيكتور خليبنيكوف.

من "فخ للقضاة ٢"

بعد أنْ وجدنا أنَّ المبادئ المبيّنة أدناه، تمَّ التعبيرُ عنها في العدد الأول من "فخ للقضاة"، وقد حفّزت مستقبليين نوقشوا كثيرا وأثرياء، فإننا مع هـــذا نؤمن بأننا قد قطعنا هذا السبيل إلى نهايته، تاركين إعادة صياغته إلى الذين ليس لهم أيّ واجب جديد، ذلك أننا نستخدم الآن شكلا معيّنًا من الإملاء بغية أنْ يركّز الجمهورُ انتباهَه على المهمّات الجديدة التي تواجهنا الآن.

لقد بيّنا أهمية مبادئ الإبداع الجديدة التي كانت واضحة بالنسبة إلينـــا في الترتيب التالي:

١- لم نعد ننظر إلى تركيب الكلمات ولفظها مـــن منظـــور القواعـــد النحوية، فإننا لا نرى في الحروف سوى موجّهات الكلام. لقد ارْخينـــا علـــم التركيب syntax.

٢- بدأنا نوليَ الكلمات معانيَ، بناءً على سماتها الصّوتية والخطّيّة.

٣- لقد تحقّق، عَبرنا، دور اللّواحق والبوادئ على أكملِ وجهٍ.

٤- باسم حرّية النّزوة الشّخصيّة، نرفض قواعدَ الإملاء.

٥- نوسم الأسماء لا بالنعوت وحسب (كما كان متبعا قبلنا)، بـــل أيـــضا بالأجزاء الأخرى من الكلام، وكذلك بالحروف والأرقام القائمة بذاتها، معتبرين:

(أ) التصحيحات وتزويقات التطلّع الإبداعي، جزءًا لا يتجزّأ من العمل.

(ب) خطّ اليد مكوّنَ الدافع الشعري.

(ت) وبناء على ذلك طبَعنا في موسكو كُتبًا لم تكن مصفوفةً مطبعيًّا وإنما مكتوبة بخطّ اليد.

٦- لقد أزلْنا علامات الوقف والترقيم، مما أدّى، للمرّة الأولى، إلى تبيان دورِ الكتلة اللفظية، وجعلِها محسوسةً.

٧- نفهم الصَّوائت كزمان ومكان (سِمة التسديد)، وما الصَّوامت سوى لونٍ، صوتٍ ورائحةٍ.

٨- كسّرنا إيقاعات التفعيلة. فخليبنيكوف لفت الانتباه إلى الإيقاع الشِّعري في لغة الحديث الحيّة. توقّفنا عن البحث في الكتب المدرسية عن البحور؛ فعند كلِّ حركةٍ يجد الشّاعرُ إيقاعًا حرًّا جديدًا.

٩- القافية الاستهلالية (برليوك)، المتوسطة والمعكوسة (مايكوفسكي)، نحن من قام باستنباطِها.

١٠- إنّ مسوّغ الشّاعر يكمن في ثراء مُعجمِه.

١١- نحن نؤمن بأنّ الكلمة خالقةُ أسطورةٍ، وعند موتها، تولّد الكلمةَ الأسطورةَ، والعكسُ بالعَكس.

١٢- إننا مهووسون بالمواضيع الجديدة؛ فنحن مجدّنا الهباء، وانعدام المعنى، ولغزَ البلا طائل القوي.

١٣- نحن نحتقر الشّهرة والمجد، لأننا نعرف مشاعرَ لم يكن لها حياةٌ قبلنا.

١٤- إننا أناس جُدُد لحياةٍ جديدة.

دافيد برليوك، يلينا غورو، نيكولاي برليوك، فلاديمير مايكوفسكي، كاترين نيزين، فكتور خليبنيكوف، بنيدكت ليفشيتس، الكساي كروتشونيخ.

فيليمير خليبنيكوف، الكساي كروتشونيخ: الكلمة بوصفها كلمة

كنّا عام ١٩٠٨ نحضّر موادَ لـكتابِ "فخ للقضاة"، بعضُها نشر فيه، والآخر في كتاب "استوديو الانطباعيين". في كلا الكتابين، أشار خليبنيكوف، والإخوة برليوك وآخرون، إلى سبيل جديد من أجل الفن: الكلمة قد تطوّرت من حيث هي كلمة.

من الآنَ فصاعدًا، يمكن لعملٍ أنْ يتكوّن من كلمة واحدة، وذلك بمجرّد إجراء تعديلٍ ذكي، فيتحقّق الامتلاء التعبيري للصورة الفنية.

لكنها تعبيرية من نوع آخر: العملُ تُلقّيَ ونقِد (هذا ما حدسنا به على كل حال) ككلمة فقط.

العمل الفنّي هو فنُّ الكلمة.

كنتيجةٍ حتمية، تم إقصاء التحيّز والادعاء الأدبي مهما كان، من الأعمال الأدبيّة.

قُرابتنا من الآلة العديمة الإحساس، المشبوبة العواطف.

تَنشّقَ الإيطاليون الهواءَ الروسي، فراحوا يكتبون كالتلاميذ قصاصات غش حول الفن، والتراجم الحرفية، كلمة مقابل كلمة.

لم ينجزوا شيئا في القضايا اللغوية، لا قبل ١٩١٢ (أي العام الذي صدرت فيه انطولوجيا الشّعر المستقبلي)، ولا فيما بعد.

وهذا مفهوم: فالإيطاليون ينطلقون من التحيّز، كالشيطان الصغير في قصة بوشكين، أعلنوا مسؤوليتهم عن كلّ شيءٍ معاصر، في حين أنَّ المطلوب ليس إعطاء موعظة حول الحداثة، وإنما القفز على ظهرها والعدو بأقصى سرعة، وبالتالي تقديمها كخلاصة لأعمالهم.

ومع ذلك، فإن مُوعظةً لا تتأتى من الفن ذاته لهي خشبةٌ مصبوغة بلون لكي تبدو قضيبا معدنيا. من ذا الذي سيثق برمح كهذا. فَضحَ الإيطاليون أنفسَهم فإذا بهم متبجحون صخّابون، وكفنانين فهم مزقزقون وبكمٌ.

يسألوننا عن مثالنا، اندفاعنا؟ ليس الأمر مسألة صبيانية، أو أعمالا بطولية، أو متشددين أو كهّان. فكلٌ تلمود هو أيضا مميتٌ لصانع الكلمة، فهذا الأخير يبقى وجهًا لوجه وحيدًا على الدوام مع الكلمة ذاتها من حيث هي كلمة.

ألكساي كروتشونيخ: تصريح عن الكلمة بوصفها كلمة

١٧- (٤) لا يستطيع الفكرُ والكلامُ اللّحاقَ بانفعالاتِ كائنٍ في حالة إلهام. لذلك فإنَّ الفنّانَ حرٌّ في التعبير عن نفسه ليس فقط باللّغة العامة (المفاهيم)، وإنما كذلك بلغة شخصيّة (فالمبدع فرد) مثلما بلغةٍ ليس لها معنى محددٌ (فاللغة ليست جامدة)، أي بلغةٍ ما وراء الإدراك. اللغة العامة تقيّد. اللغة الحرّة تسمح بالتعبير الكامل.

٧- الكلمات تموت. العالم يبقى يافعًا. فالفنّان عندما يرى العالمَ بعيون جديدة، يطلق، كآدم، أسماءه على الأشياء. الزَّنبق جميلٌ. غير أن كلمة "زَنبق" اتسخت بالأصابع و"انتُهِكَت". لذا أسمّي الزنبق "يويي". وها هو نقاؤه الأوّلي يعود إلى ما كان عليه. الصّوامت (حروف المد) تمنحُ الواقع اليومي قوميّة، ثقلا، بينما الصّوائتُ (حروف العلّة) على العكس، هي لغة كونيّة. (انظر: قصيدته: "مرتفعات")

١١١- يعرض بيت شعري (عن غير قصد) سلسلةً من الصّوائت والصّوامت. هذه السلسلة غير قابلة للتعديل. إذن، فإن استبدال كلمة بأخرى قريبة منها صوتيًا، أفضل من استبدالها بأخرى قريبة منها على صعيد المعنى (إطار، وطار، واستئطار). وإذا استُبدلَت صوامت وصوائت متشابهة بشارطة،

فإنها ستشكّل رسوما لا يمكن تعديلها (مثلا: أأأ-أ-أ-أأأ). لذلك، فمن المستحيل الترجمة من لغة إلى أخرى. يمكننا فقط نقل ألفاظ اللغة المكتوبة فيها القصيدة إلى اللغة المنقولة إليها، فنحصل على ترجمة لفظة بلفظة. إنَّ الترجمات الشِعريّة الحاليّة ما هي سوى مجرّد ترجمات كلمة بكلمة، وإذا نظرنا إليها كنصوص جماليّة، فإنّها ليست إلا إفسادا فظّا.

ا - شكلٌ لفظيٌّ جديد يخلق مضمونًا جديدًا، وليس العكس.

VI- بتوليد كلمات جديدة، نَتجَ مضمونٌ جديدٌ حيث كلُ شيء ينزلق (صفة اصطلاحيّة للزمان، للمكان،... إلخ. وهنا أتفق مع وجهة نظر كولبين (٥)، الذي اكتشفَ أنَّ البعد الرابع هو: الثقل، والخامس: الحركة، والسادس أو السابع: الزمن).

VII- قد يوجد، في الفن، تنافرات لم تُحل بعد - غير محببة للأذن - لأنه ثمة تنافر في روحنا يتم بها حلّ الأولى. (مثال: القصيدة الأولى من كراس "مرهم").

VIII - كل هذا لا يضيّق الفن، وإنما يُضيف إليه آفاقا جديدة.

١٩١٣-١٩١٢

فيليمير خليبنيكوف: في الشعر

يقال إنَّ على القصيدة أنْ تكون مفهومةً، كلافتةٍ في شارع، مكتوبٌ عليها بكلمات واضحة وبسيطة "للبيع". بيد أنّ لافتة الشارع، رغم أنها مفهومة، لمّا تُصبح قصيدةً بعد. من الناحية الأخرى، ماذا عن التعاويذ والطلاسم، أيّ ما نسمّيه الألفاظَ السحريّة، كلامَ الوثنيّة المقدّس، كلمات كـ"هب، هِب، هبوو، هبي" التي هي مجرّد صفّ من المقاطع اللفظية لا يمكن للإدراك أنْ يستخرج منها أيّ معنى، وتشكّل نوعًا مما يسمى في الكلام

الشعبي لغة ما وراء الإدراك. ومع هذا فإنّ سلطانًا كبيرًا على البشر، يُعزى إلى هذه الكلمات غيرِ المفهومة والطلاسم السحرية، وأنّ لها تأثيرًا مباشرًا على مصير الإنسان. فهي تحتوي على سحر متسلّط، وأنّها تدير الخيرَ والشرَّ، والهيمنة على قلوب العشاق. إنّ صلوات أُمَمٍ عديدة مكتوبةٌ بلغة لا يفهمها المصلّون. هل يفهم الهندي الفيدا؟ هل يفهم الروس سلافية الكنائس القديمة؟ بل حتّى البولنديون والتشيك لا يفهمون اللاتينية. غير أنّ الصلاة المكتوبة باللاتينية تعمل بنجاحٍ كاللافتة في الشارع. ولغةُ الطلاسم السحريّةِ والأدعيّة هي، أيضًا، ترفض، وعلى نحوٍ مماثل، أنْ تأخذ الإدراك العادي مرجعًا. فحكمتها الغريبة تتفكّك إلى حقائقَ تنطوي على صوتيّات منفصلة: "تش"، "ميم"، "وي"، إلى آخره. نحن لم نفهم بعد هذه الصّوتيّات. ونعترف صراحةً بهذا. على أنّه ليس هناك شك في أنّ هذا التتابع الصّوتي يشكّل سلسلةَ حقائق كونيّةٍ تمرُّ أمامَ غَبَش روحنا. فإذا ميّزنا في الروح بين حكومة الإدراك وشعب المشاعر الصاخب، عندئذ تمثّل أدعيّةُ لغةِ ما وراءِ الإدراك مناداة مباشرةً لشعبِ المشاعر دون اكتراث لحكومة الإدراك، صرخةً موجّهة إلى غسق الروح، أو ذروةَ التسلط الشعبي في حياة الكلمة والإدراك، إجراء قانونيا قلّما نلجأ إليه.

مثالٌ آخر: للرياضيّات فضل على موهبة صوفيا كوفالفسكايا، كما أوضحت هي في مذكراتها، ذلك أنّ حيطان غرفة نومها كانت مغطّاة بورقٍ غيرِ مألوف، صفحات من كتبِ عَمّها حول الجبر المتقدّم. يجب القول إنّ عالمَ الأرقامِ هو منطقةٌ يتعذّر على النصف البشري الأنثوي بلوغها. وكوفالفسكايا واحدةٌ من الكائنات البشرية النادرة التي دخلت هذا العالم. هل يستطيع طفل في السابعة من عمره فهم تلك الرّموز – المساواة الحسابية، القوسين، الأسُّ – كل تلك العلامات السّحريّة للإضافة عند الجمع أو الضرب، أو الحاصل. بالتأكيد لا. لكن مع ذلك، فإنّ كلَّ هذا مارس تأثيرًا

حاسمًا على مصيرها: فتحْتَ تأثير ورق حائط طفولتها، أصبحت كوفالفسكايا عالمةً مشهورةَ في الرياضيّات.

مثلما أنّ ما هو سحريٌّ في لفظة، حتّى لو لم يُفهم، يبقى سحريًا، لا يفقد شيئًا من سلطانه. القصائدُ في حالةٍ كونها مفهومةً أو غيرَ مفهومةٍ، عليها أن تكون جيّدةً، أن تكون حقيقيّة.

يتّضح، من أمثلة العلامات الرياضية على حيطان غرفة نوم كوفاليفسكايا، التي كان لها تأثيرٌ حاسمٌ على مصير الطفلة، ومن مثال الأدعيّة، أنه لا يمكننا أن نطلب من اللغة: "كوني سهلةَ الفهم، كلافتة الشارع". ذلك أنّ كلام الذكاء المتفوّق، حتّى حينما لا يُفهم، فإنّه يسقط كالبذور على أرض الرّوح الخصبة، ولا يُخرج براعمَه، إلا فيما بعد، وعلى نحو غامض. هل تفهم التربة، يا ترى، كتابة البذور التي ينثرها مُزارعٌ في حناياها؟ كلا. إلا أنّ الحبّة يكتملُ نموّها في الخريف، استجابةً لهذه البذور. ومع ذلك، فإنّي لا أجزم أبدا بأن كلّ قطعة أدبية لا تُفهم هي جميلةٌ. إنّ كلّ ما أعنيه هو أنّه علينا أنّ لا نرفض قطعةً أدبية لأنّها غيرُ مفهومة لفئة بخاصة من القراء فقط. هناك من يقول إنّ القصائدَ التي تدور حول الآلة لا يمكن أنّ يخلقها إلا العاملون على الآلة؟ هل هذا صحيح حقا؟ أليست طبيعة قصيدة ما، تكمن في انسحابها من نفسها، من نقطة التماسّ مع الواقع اليومي؟ أليست القصيدة هروبا، بعيدا عن الـ"أنا". القصيدة تشبه السباق: أي عليها أن تجتاز، بأدنى جزء من الوقت، الحد الأقصى من المسافة الصّورية والفكرية.

لن يكون ثمّة مجالٌ للسباق، إنْ لم نستطع الابتعاد عن أنفسنا. الإلهامُ عمره ما كان وفيًا لأصل المغني. إنّ فرسان العصر الوسيط كتبوا عن الرعاة وكذلك بايرون عن قراصنة البحار، وكان بوذا يطري الفقر، وهو ابن ملك. أما شكسبير، الذي سُجِن بتهمة السرقة، فكان يكتب بلغة الملوك كما

فعل ابن البرجوازي الصغير غوته. كلُّ أعمالهم كانت تـدور حـول حيـاة البلاط. إن سهوب منطقة "بيشيرسكي"، لم تعرف قط حروبًـا، ومـع هـذا احتفظت بقصائدَ ملحميّةٍ عن فلاديمير، أمير كييف، وفرسانه البواسل الـذين طواهم النسيان منذ وقتٍ طويل في تخوم نهر "دنيبر". إنّ الإبـداع المفهـوم كأعظم انحرافٍ ممكنٍ لمسار الفكر عن محور حياة المبدع، كهـروبٍ مـن الذات، يزوّدنا بسببٍ جيد لكي نصدّق أنّ القصائدَ المكتوبة حول تجميعِ أجزاء الآلة سوف يكتبُها ذلك الموجود خارج حيطان المعمل، لا العـاملون علـى الآلة. دائما على العكس: ذلك أنّ الشاعر المرتبط بالآلة من طريق عمله، ما أنْ ينسحب من ورشة العمل، ويمطّ سلكَ روحِه إلى الحدّ الأقـصى، حتّـى يدخل إمّا عالمَ الصور العلمية، عالمَ الرؤى العلمية الغريبة، مستقبلَ الكوكب الأرضي مثل غاستيف (٦)، أو يدخل، كالشاعر البروليتاري أليكساندروفـسكي، عالمَ قيم متطلبات البشر الأولية، حياةَ القلب الشائكة.

إحـالات:

١ – يقول معجم "لسان العرب" إن اللطم هو "الضرب على الوجه بباطنِ الرّاحة". أما الصَّفعُ فهو: "أنْ يبسط الرجلُ كفّهُ فيَضربُ بها قفا الإنسان أو بدنَهُ"، أو "الرأس"، كما عند ابن المقفّع. و"قيل: الصَّفعُ كَلِمةٌ مُولَّدَةٌ" ويعلّق الفيومي في " المصباح المنير": "... ولا عبرة بقول من جعل هذه الكلمة مولّدة...". ويبدو أنّ لا وجود كلاسيكيًا عربيًا لها بمعنى الضّرب على الوجه بخاصة. إذن عبارة "صفعة على وجه..." دخيلة من طريق الترجمات، فالعرب يقولون "لطمه على وجهه..." هناك عشرات من الكتّاب يستخدمون "صفعة في وجه.." لكن عبارة "صفعة على وجه..." هي الشائعة في الصحافة والإنترنت. ومع أنّ العبارتين مقبولتان وأنّ حرف الجر "في" الذي معناه الأصلي الظرف حقيقة أو مجازًا، قد يأتي بمعنى "على" الذي معناه الاصلي

الاستعلاء حقيقة أو مجازًا كما جاء في القرآن: "ولأُصَلِّبَنَّكُم في جذوعِ النَّخْلِ"- طه ٧١- ، إلا أن هناك فارقا دقيقا بينهما، وهو أن استخدام "على" للاستعلاء يكون في حالة القوة، أي صفعةً بقوة وهكذا يخرج مصدر المرة: صفعة إلى القوّة بواسطة "على" من غير صفة مذكورة، أي أعطاه، فعلا، "صفعة قوية على وجهه بينما تستخدم "في" بما يدلّ على معنى مجازي لـ"على" مثل "صفعة في وجه أمريكا" أو كعنوان البيان المستقبلي الروسي "صفعة في وجه الذوق العام". أي: أنّ الصفعة ملأت ظرفها وتمكنت منه وهو هنا الذوق العام والذي ادّى هذا المعنى هو الحرف "في"، كما أنّ جذوع النخل امتلأت بالمصلوبين الذين تمكّنوا منها، وهكذا، نختار أفق التأويل باستخدام إمكان تضمين الحرف معنى حرف آخر أو تعميق المعنى الأصلي وتخصيصه. أي ألا نقبل، مثلا، تركيبة "في الوجه" بحجة أنّ مِن معاني "في" الاستعلاء بالتالي يصلح استخدام "على" و"في"، وإنّما أنْ نقبلها من أجل هذا الفارق الدقيق المذكور أعلاه، وألا نستخدمها إلا من منطلق امكانية التضمين المتبادل.

٢ – تجدر الإشارة هنا إلى أنّ معظم شعراء روسيا، مهما كانت اتجاهاتهم الأدبية، رحبوا بثورة أكتوبر، على عكس كتاب النثر كمكسيم غوركي، وقفوا ضدها في الأشهر الأولى.

٣ – من المعروف أنّ مايَكوفسكي كان يرتدي دائما، في أوّل شبابه، قميصًا فضفاضًا أصفر خيّطته له أُمّه بمساعدة أخواته.

٤ – قلب كروتشونيخ رأسًا على عقب تسلسل الفقرات، انسجاما مع نظريته "العالم عكسًا" حيث وكأنك تعرض شريطًا سينمائيًا بالعكس أي من نهايته إلى بدايته. والعكس هنا لا يعني ما يسمى في العربية بالشعر المعكوس أي يمكن قراءة البيت عكسا مثل: " قَبَسٌ تَدعُو سَنَاهُ إن جفا / فَجناهُ أُنْسُ وَعْدٍ

يَسْبقُ". كلا. وإِمّا كما أوضح كرينتش معنى عكسًا، قائلا: "إن حملَ العـــالم/ عكسا/ في عمل فني/ يمكن أنْ يعبّر عنه على النحو التالي: بدلا من ١-٢-٣/ الأحداث تتكشف على هذا الشكل: ٣-٢-١/ أو ٣-١-٢..."

٥ - إشارة إلى مقال نيكولاي كولبين المنشور عام ١٩١٠ في "استديو الانطباعيين" تحت عنوان: "الفن الحر أساس الحياة".

٦ - ألكساي غاستيف (١٨٨٢- ١٩٣٩) شاعر طليعي وناشط نقابي، كتب قصائد نثر، ثم هجر الكتابة الإبداعية ليركّز على اهتمامـــه الـــرئيس: الإدارة العلمية للعمل. أعدمه ستالين بتهمة الخيانة.

(٨): ألكساي (إلكسندر) كروتشونيخ: الكلمة أوسعُ من المعنى!

"ما أغرب الحياة من دون ماض! محفوفة بالمخاطر،

لكنها بلا تأنيب وبلا ذكريات..." (كروتشونيخ)

ولد ألكساي (وأحيانًا يكتب ألكسندر) كروتشونيخ في شباط ١٨٨٦، في مقاطعة خرسون (أوكرانيا). عمل، عام ١٩٠٥، في الحزب البلشفي كموزّع للأدب الممنوع والمناشير الحزبية. وبعد تخرجه عام ١٩٠٦ من معهد الفنون الجميلة، عَملَ مدرسًا لفنّ الغرافيك. إلا أنّه انتقل عام ١٩٠٧ إلى موسكو حيث امتهن رسم بورتريهات لماركس، إنجلز وكبار الشّخصيات التاريخية الاشتراكية، لسدّ لقمة العيش. عَملَ في الصّحافة كرسّام ساخر. التقى عام ١٩١٠ بمؤسسي "إهْليا: المستقبلية التكعيبية" وانضمَّ إليهم. فتعرّف على مايكوفسكي ثم على خليبنيكوف.

وفجأة قرّر أنْ يجرب حظه مع الشّعر، فكتب في عام ١٩١٣، قصيدة وأراها إلى خليبنيكوف فأضاف عليها هذا الأخير بشكل تلقائي أبياتًا وكلمات، ونشرت القصيدة، بتوقيعيهما، كراسًا تحت عنوان "لعبة في الجحيم". فقرّر أنْ يغامر وحده وبشكل طليعي، فأصدر كراسين آخرين هما "حب على الطراز القديم" و"العالم عَكْسا" الذي اقترحَ فيه طريقة جديدة في التتابع الزمني للسرد سماها "العالم عَكْسا"، وقد رحب بها رومان جاكوبسن بحيث كتب رسالة

في شباط ١٩١٤ إلى كروتشونيخ، قال فيها: "أتعرف أنّه ليس هناك شعراء قبلك قالوا العالم عكسًا... ربما بيلي وماريينيتي شَعرا بها قليلا، هذه الأطروحة العظيمة علميةٌ كليًا، ومُشار إليها في مبدأ النسبية". وقد وضح كروتشونيخ في قصيدة له فكرته بالملاحظة التالية:

"حُمِلَ العالم

عكسًا

في عملٍ فني

يمكن أنْ يعبّر عنه على النحو التالي: بدلا من ١-٢-٣

الأحداث تتكشف على هذا الشكل: ٣-٢-١

أو ٣-١-٢... هكذا في قصيدتي".

كما يقول: "إن الفنان حرٌّ في تقفّي آثار العالم عكسًا، كعرض شريط سينمائي بالعكس، أيّ من نهايته إلى بدايته". ولينظر القارئ كيف كروتشونيخ قلب رأسًا على عقب تسلسل الفقرات في تصريحه "الكلمة بوصفها كلمة". وأهم ما تميزت به هذه الكراسات (ومعظم كراسات كروتشونيخ البالغ عددها ١٥٠) هو أنّ، في بعضٍ منها، جاءت النُصوص مكتوبةً بخطّ اليد وليس بحروف مطبعية وتتداخلها رسومٌ تخطيطية لفنانين متمردين على تقاليد الماضي، سيكون لهم دور كبير في حركة الفن الطليعية الروسية، كـ"لاريونوفا" مؤسس تيار "الإشعاعية" (١) في الرسم ، ومطبوعة على الورق الرخيص المستعمل كورقَ حائط وأكياس لدى البياعة. ولغرابة هذه الكراريس، أطلقَ عليها كتيّار "البدائية الجيدة".

إلا أنَّ النشاط الوحيد الذي سيخلد كروتشونيخ هو مفهـوم "الـزاووم" (ما وراء الإدراك) (٢) الذي قدمه للمرة الأولـى فـي تـصريحه "الكلمـة بوصفها كلمة"، فهو يعتبر أول من نحت هذا المـصطلح ونظّـره تطبيقيـا في كثير من كتاباته.

ويقول كروتشونيخ إنَّ "لغة ما وراء الإدراك" تستردُّ معناها: عندما ينتج الفنان صورًا لم تأخذ بعد شكلا محددًا، عندما لا تعود هناك رغبـة بتـسمية شيء وإنّما بإيحائه فقط، وعندما يفقد المرء صوابَه... المعنى يجعل الكلمـة تنكمش، تتضور، تتحول إلى حجر، بينما في "الزاووم" انفجارية هائجة، مليئة بالحياة". وفي الحقيقة إنَّ غرض "الزاووم" الأوّل والأخير هو إعادة الاعتبار للكلمة بوصفها كلمة، متحرّرة من الغائية المُقحمة والمُرتجاة معا. فهي نفسها تنطوي على معنى مُنشق عن كل حقل دلالي وبالتـالي عـن كـل مـسار إيديولوجي اجتماعي جمالي ينتظر الكلمة كوسيلة؛ معنى يُشعر به، لكن مـن الصعب تحديده أي تأطيره في دلالة ما. وكان كروتشونيخ يركّز على أهمّية حروف العلّة في بحث الشاعر عن نسغ معنى غير مُدرك في اللغة. ووثـق نظريته هذه بقصائد عديدة كتبها بحروف العلة فقط، ليبيّن انتقـالا حاسـما: الشّعر من جوهره كلغة إلى الشّعر كفنٍّ لفظي؛ الكلمة من معنى موظف إلى معنى مستقل، أي أنْ يتدفّق البيت معاني لم يُفكّر بها، لا أنْ يُـسيَّر كوسـيلة لإيصال معنى ما محدّد... وهكذا تتجلّى علاقةٌ أساسية بين الصّورة الصّوتية ومضمون الكلمة الدلالي! ولا يعني الزاووم أنّه خالٍ من المعنـى أو غيـر مفهوم، وإنّما يعبّر عن نظام علامات ستدرَك بحواسٍ أخرى عبر العقل. ففي "الزاووم" يتمُّ "تحرير الفانتازيا الإبداعية من دون أن تَمس بشيء ملمـوس"، كما يوضّح كروتشونيخ. وإذا كان خليبنيكوف يسعى من خلال الزاووم إلـى إظهار معان طمرها الاستعمال، فإن كروتشونيخ كان يريد التخلص من هـذا العبء القاتل، الذي يفيد أنَّ للغة معنى.

كان كروتشونيخ الجناحَ الأكثر فوضوية وتطرفًا في تاريخ المستقبلية الرُّوسية. يتعمّد الأخطاء الإملائية والمطبعية، ويحذف التحريك وعلامات الترقيم والوقف، علِ معاني مطموسة تطفو على سطح الورقة كأسماك ذوبانيّة. كما كتب خروتشينيخ: "إنّ أدواتنا الجديدة تفتح فهمًا جديدًا للعالم، مُحطّمةً البناءات البائسة التي أسّسها افلاطون، كانط، ومثاليون آخرون حيث لا يقف الإنسان في المركز وإنما خلف السياج".

إنّ الفوضى التي يتعمّدها كروتشونيخ في التركيبة النحوية للجملة، تبرّر احتمالات متضاربة للفهم. فمثلا لو أردنا ترجمة قصيدة نشرها في مجلة اتحاد الشباب عامِ ١٩١٣ في بطرسبورغ، تبدو من إخراجها وتوزيع الكلمات، وكأنّها قصيدةٌ غير منتهية، فهناك فراغاتٍ بين بعض الكلمات.. بحيث إذا أردنا، للمثال، أن نترجم الأبيات الأربعة الأولى، لكان عندنا ثلاثة تأويلات، كما بيّن جيرالد جانيسيك:

١- كانوا يجرّون الخيول/ لاحظتم/ كخيول غاضبة/ كانوا يلبسون الحوافر.

٢- كانوا يجرّون الخيول/ لاحظتم/ كانوا يلبسون حوافر الخيول الغاضبة.

٣- كانوا يجرّون الخيول/ لاحظتم/ كيف كانت الحوافر تحمل الخيول الغاضبة.

أما الأوبرا التي كتبها "الانتصار على الشمس" ووضع موسيقاها ميخائيل ماتيوشين، فكانت ذروة التفكيك اللغوي بحيث أصر كروتشونيخ علي أنْ يتوقف كلُّ ممثل عند كلّ نطقٍ لمقطعٍ من كلمة، وعلى كل مغنٍّ أن يغني بصوت منخفض:

"شخص: علينا تثبيت يوم عطلة: يوم احتفالي بانتصارنا على الشمس...

الكورس: أحرار نحن

أيّتها الشمس المنكسرة...

عاشت الظلمة

والكلاب السوداء

وأثيرهم – الخنزير"

شخص: لقد ماتت شمس القرن الحديـدي. وقـد سـقطت الأسـلحة المكسورة وحافات العجلات تلتوي كشمع تحت الغاز.

شخص يتكلم بالتليفون:

- ماذا.. أحدهم يأمل في أنْ تُطبخ طلقاتٌ نارية فـي الثريـد اليـوم! اسمع...

شخص: نريد سلالم مضغوطة

غير مطروقة بالنار

لا من رخام ولا من حديد

ولا من صفعات هوائية؟

في الأبخرة والدخان

والغبار الدهين

الضربات تتقوى

نصبح أقوياء كالخنازير

وجوهنا داكنة

ضوءنا يأتي من الداخل

نتدفأ بالضرع الميت

للفجر الأحمر

أحرقوا أحرقوا

(ستارة)

بعد توقّف مجموعة "إهلّيا" عن النشاطات الجماعية، سافر كروتشونيخ عام ١٩١٦، إلى تيفيليس عاصمة جيورجيا فأسس تجمّعًا جديدًا اسمه "٤١ درجة"، وكان لهذا التجمّع نشاطات عديدة ومهمة استمرت أكثر من ثلاث سنوات، وبعدها إلى موسكو. وعند اندلاع الحرب الأهلية عام ١٩٢٠، أخذ كروتشونيخ يكيّف نظريته "لغة ما وراء الإدراك" لأغراض ثورية خصوصًا على صعيد المسرح الذي راح يجدّد فيه. ورغم خضوع الواقع الإبداعي في روسيا لشروط تصورات النّظام السُّوفيتي، بقي كروتشونيخ ينشر تجاربه الإبداعية في طبعات صغيرة قلما كانت تلفت انتباه القراء والكتاب المنشغلين في ظروف التطهير الستاليني وتثبيت دعائم الواقعية الاشتراكية، ناهيك عن أنّ كتاباته أصبحت، اعتبارًا من أواخر العشرينات، شبه تكرارية لتجاربه الماضية، ومتطرّفة في اشتقاقاتها الصّوتية مما باتت في نظر الكتاب المحافظين والمحدثين، ترّهات لا معنى لها، وربما بسبب هذه الشهرة السلبية، إنّه لم يعان اضطهاد الستالينية، فمن المعروف عن ستالين أنه كان يتربص بكتاب وشعراء لهم شهرة العبقرية. توفي عام ١٩٦٨.

شعراء من نموذج كروتشونيخ لا يخضعون لأيّ معيار من المعايير المتّفق عليها كلاسيكيًا وتجديديًا في كتابة الشّعر، نصيبهم من الاعتراف الرسمي جد قليل، مهما جاؤوا بتراث شعري آخر. فرغم كل الإعجاب به وبعناده في مواصلة التمرّد وطبع أعماله بيده وبنسخ محدودة، لم يحظ بلقب شاعر كما حظي به أصدقاؤه كمايَكوفسكي وخليبنيكوف وباسترناك الذين كانوا يدافعون عنه. وإنما أطلقت عليه ألقاب عديدة، منها "عفريت الأدب الروسي". كما وصفه أعداؤه بأنه كان يكسّر جذوع أشجار الكلمات. وهناك من أجابهم: نعم، لكن ليجعل منها حطبًا لإذكاء نارٍ تُفضي إلى كهوف المعنى المفقود. فلا غَرْوَ، إذن، أنْ يصفه فلاديمير ماركوف في مقدمة "مختارات من كتابات كروتشونيخ"، بـ"أعظم لا شاعر"! وأنْ يقول مايَكوفسكي: "إن أشعار كروتشونيخ: من تجنيسات سجعية وتنافرات، الهدف منها أن تساعد شعراء المستقبل"!

ألكساي كروتشونيخ: عشر قصائد

قصيدة

الحياة حكيمةٌ

بلا معنى

طرقُ الرؤوس الصلعاء

مجلّلةٌ بالأزهار.

يأس

الحفر من تحت الأرض

السرقة من الإصبع

القفز فوق الرأس

المشي جلوسا

الركض وقوفا

حيث دفن الخاتم

شنقٌ من الأنشوطة

تأرجحٌ بلطف

روسيا

متمرغةً في العمل والخنزرة

تشبّين متوطّنةً قويةً يا عزيزتي

كالفتاة التي أنقذت نفسَها بدفن

نصفِها الأسفلِ في الطين.

تابعي الزحف على ركبتيك في العتمة

فلعل جارك السعيد يتوهّج.

أشعار المطعم

أنا الساقط من المقصلة

سأجعلكم سعداء لثلاثة قرون أخرى.

وبما أني حيٌّ، وخالدٌ ومَرمَريّ

فما من أحد يتمكن من اللحاق بي

ولا حتى الدراجة الصاخبة.....

أعيش في خمول لا حدود له

كشخص شارد الذهن يسقط من أنف القمر

لا أستطيع إيقاف مراسيم عيدي

المصير وكل المحلات

خطبوني.

قصيدة

قلّيت دماغي على قضيب حديدي

مضيفًا الخلّ والتوابل

حتّى يدخل السّرور إلى قلبك يا عروسة شعري

أكثر من كعكة سفيريانين المهروسة

حتّى تأكلي تدغدغي بأظفرك

للضرْع رائحة التربنتين

سيتوثّب قلبي

كقوس كمان العازف العصبي

كوبليك (٣)

في منزل المقامرة

كإبرة حارة تعبر

دماغ المرء

سربٌ مختلط

من الببغاوات المتعددة الألوان

يبتغي عبر شبكة أزرار كهربائية

موجةً لا يمكن إيقافها.

ما معنى روابط زوجية

مقارنةً بسلسة العجل الذهبية

مظهرانية الرّجال مضحكة

للتاجر... الرّوح لا معنى لها.

تكشيرة أمريكية

أليس هذا مرعبًا؟

على مسند ناطحات السّحاب والأنابيب

كما لو أنّ الفطور قد جُهّز

القلب المريض

في وعاء أحمر.

غابة استوائية

يستيقظ الأسود وينهض

بسَحاب أبيض

يحدّق في البطن المدورة

لامسًا الطرف الحاد.

دفقٌ إعصاريٌّ أزرق سماويٌّ جناحُ رأس

أسنانٌ تتلألأ بين قواقع البحر

متمددًا على رماح الأغصان

شخصٌ ما يعزف على الكمان.

تعلّمْ الفن

كُلْ أيّها الهزيل،

لحمَ بقر

روبنز

كُلْ رغيفَ

سيزان!

لكن انتبه،

لا تستشره،

فجوعُكَ

لا يُشفى!

قصيدة

انفجارٌ

حريقٌ

حزنٌ

جوادٌ

روبلْ

صفصافْ

شَعْرٌ

جنيّةٌ

رذاذ حروف العلّة

قصيدة مهداة إلى كروتشيونيخ كتبت على منواله

اايْيَيَوْوَوَ

يَاوَايَيْوُ

وُيُوَوَاااااا

وَيْوَوَ

اااَيَا

وَوُوُيَيَاا

نْيْ

يْ

ايْوَوَ

ااىَ

واووااوواهاهاه

يَيَيَوَ

أَيَ

إحالات:

١- ميشيل لاريونوف (١٨٨١- ١٩٦٤) فنان روسي، أسس حركة الإشعاعية، وقد وضح مبادئها في "بيان الشعاعية" الذي نشره في "ذيل الحمار والهدف" الذي ضم عددا من القصائد الشعاعية، حيث استخدمت فيها الكلمات كإشعاعات تنطلق، من جملة أساسية مطبوعة أفقيًا، في اتجاهات مختلفة. لم تدم الحركة أكثر من سنتين، واسمها يشير إلى شعاع، أثر ضوئي على شكل خط أو شريط. ناتجة عن الاكتشافات العلمية حول عمل الراديو أو أشعة إكس، أرادت الحركة أنْ تترجم في الرسم الصفة الموضوعية للإشعاعات التي تحدد وجود شكل في الفضاء. فأراد لاريونوف رسم الأشكال الجديدة التي تحدثها أشكال ملموسة وإشعاعاتها الخاصة بها. فمثلا، للون، هذا العنصر الخاص بالرسم، طبيعة حقيقية وفيزيقية. ولاريونوف يدرس اللون بكثافته، وسمكه وأرانينه وطوله وعرضه ويركبه مع الضوء. يقوم الرسم الإشعاعي، إذن، على تقاسيم اللون نفسه، على إيقاعاته وتذبذباته. فالإشعاعات الضوئية المعاكسة أو الموازية تخلق أشكالا- إشعاعات مُعالَجة بخطوط شفافة بواسطة لون مفضل ومسيطر، ومُكمّلاته.

٢ - انظر: الفصل السابع: "مجموعة إهليا: المستقبلية – التكعيبية".

٣ - كوبليك عازف كمان روسي شهير.

(٩): فيليمير خليبنيكوف: نحو اللغة في حالتها الأولية

في كلمته الوداعية قال مايكوفسكي: "إنّ سيرة خليبنيكوف نموذج للشعراء ومذمّة لممتهني الشعر، اعتبرناه (باسترناك، وكروتشونيخ وبرليوك وأنا) ولا نزال نعتبره معلّمنا في الشعر والفارس الأروع والأصدق في معركتنا الشعرية... إنه كولومبوس القارات الشعرية الجديدة". إنّ خليبنيكوف يكاد يكون هو المستقبلاني الذي سينتفض كالعنقاء من رماد النسيان واللامبالاة، بل سيكون الشاعر الرّوسي الأكثر تساؤلا من بين المستقبليين الرّوس، وليس من غرابة المصادفات أنّه كتب هذه القصيدة وهو في أوج شبابه:

"وسينسى البشرُ كلَّ شيء

عندما يصلون إلى أرض المستقبلية

أما أنا، فلشجاعتي،

سأكرَّم بنُصب غريب".

ولد فكتور خليبنيكوف في الثامن من عام ١٨٨٥، في سهوب خنسكايا الموطن الأول للمنغول الرُّحّل، في قرية تندنوف في مقاطعة أستراخان. استبدل، فيما بعد، باسمه الأول "فكتور" اسمًا من نحته هو "فيليمير". درس الرياضيات والعلوم الطبيعية. وكحال الشبيبة الرّوسية، ساهم في الاحتجاجات الثورية فتم اعتقاله مدة شهر. وتعتبر الفترة ما بين ١٩٠٥ و١٩١٠، حالة تلقّن وتمرّس ودُربة في الإيقاع الشعري، أشبه بمصفاة تنقّي ما كان مطروحا من تعاليم

شعرية وفكرية وإبداعية، خلاصة فكرية وأساسًا لغويًا متينًا لما سيقوم به من دور الشاعر المستقبلاني الأصيل. فقد أصدر بحثين علميين، ومحاولات شعرية ونثرية على الطريقة الرّمزية، التيّار الشّعري السّائـــد آنذاك؛ محاولات تكشف عن أصالة حقيقية وميلٍ إلى التمرّد تتميّز بالاشتقاق وتوليدات شعرية أكثر مما هي اصطلاحية. وذروةُ هذا الميل إلى الاشتقاق تجلّت أولا في قصيدة "تعويذة بواسطة الضحك" (انظر: الملحق رقم ٣)، وثانيًا في عمله المسرحي الضخم "زانغيزي"، بطل أسطوري يفهم لغة الطير؛ بل يفهم سلطان اللفظ، وفي خططه فهرسة اللغات الممكنة التي تربط الكون: لغة الآلهة، لغة ما وراء الإدراك ولغة النجوم. وقد شغلته "قوانين الزمن" فراح يستقصي الرابط بين الرياضيات والتاريخ. ولم يخطأ الناقد الشكلاني يوري تنيانوف بوصف خليبنيكوف "مهندس أصوات اللغة". كان خليبينيكوف يقضي معظم أوقاته في المكتبات إلى حد أنّه غالبا ما كان ينسى وجباته الغذائية، مما سيكون لهذا النسيان نتائج فتاكة. انكبّ على قراءة الأدب الفرنسي وكتب التاريخ والملاحم الوثنية والدراسات اللغوية. ومن الناحية الأخرى تابع تطوّرات الرّسم الفرنسي الذي وجد تماثلا بين نظام هذا الرّسم وبين متابعته هو الشكلية في مجال اللغة الشعرية. ففي إحدى رسائله كتب "تريد من الكلمة أن تتابع بجرأة الرّسم". وفي رسالة عام ١٩١٠ إلى كامنسكي، تكلم "عن الحق في استخدام كلمات مبتكرة من جديد، والكتابة بكلمات من جذر واحد، والرسم بالصوت، فنحن نوعٌ جديد من أناس إشعاعيين الذين جاؤوا لإنارة العالم. نحن ذوو عزيمة لا تذلل". كان يفضل أنْ يرسل محاولاته الشّعرية الأولى إلى أسماء معروفة، آنذاك، آخذا وجهة نظرهم فيما يكتبه، ومن بين هذه الأسماء غوركي وبالأخص فياسلاف إيفانوف الذي هو من كبار أساتذة الشّعر الرّمزي وكان يدير حلقةً كل أسبوعين لمناقشة آخر الأعمال الشّعرية وفي هذه الحلقة تعرّف على مايكوفسكي، وبلوك. وقد استفاد من تجارب هذه الفترة بتعميق نظرته الشّعرية الفردية التي ستتمرد كليا على الرّمزية وأتباعها

وعلى مد التأثيرات الغربية الشعرية التي كانت سائدة، متجهًا نحو شعرية روسية محضة مطعمة باللغة السلافية. واعتبارا من هذه المرحلة، انصب اهتمامُه بشكل حاد في قضية الأعداد، مستبدلا العلامة اللسانية بعلامة تلغرافية أو رياضية. وذروة هذا الاهتمام بالأعداد تجسّدت، أواخر حياته، في عمل شعري جبار عنوانه "ألواح المصير" محاولا فيه استنطاق الأعداد لكي تشرح السلوك البشري وتؤثر فيه مثلما تقوم به اللغة البشرية. انتقل إلى بطرسبورغ عام ١٩٠٨ متابعًا دراسته في العلوم الطبيعية مكتشفًا أهمية كتاب داروين "أصل الأنواع" للشعر، بحيث كتب "على البيت الشعري أنْ يستند على نظرية داروين". ولأنَّ الشعر كان جوهرَ حياته، سرعان ما وجد، في الأسبوع الأول من خدمته العسكرية في منتصف عام ١٩١٦، أن العسكرية لا تتلاءم هي وأخلاق الشاعر، وأن يكون المرء جنديًا وشاعرًا، في آن، لهو أمرٌ يمس كرامة القصيدة. فتوسل مساعدة أصدقائه لتسريحه من الخدمة ولم يستطع أحد مساعدته وإنما ثورة شباط ١٩١٧، أنقذته وخلّصته من الخدمة العسكرية. وقد كتب مجموعة قصائد قصيرة تحت عنوان موحد "حرب في مصيدة فأر"، تعتبر من أعظم الأعمال المنددة بالحروب، استعمل فيها كلّ التقنيات الشّعرية الطليعية المختلفة: "إن الشبان الذين يرسلون إلى الحرب، باتوا أرخص من الأرض، من برميل ماء، من عربة ممتلئة بالفحم".

كان يعشق الترحال عبر أراضي روسيا عرضًا وطولا، وكما لو كان يعيش في المحطات، ينزل من قطار ليستقل قطارًا آخر. وآخر رحلاته كانت إلى إيران حيث تعرف على الفرق التصوّفية ولُقّبَ بملّا ورد، وأيضا بـ"الدرويش الروسي"، وكان مبتهجًا جدًا بهذين اللقبين، وحتّى تكتمل صورته كدرويش حقيقي اتخذ كلبًا ضالا مرافقًا له، يجوبان الطرق والأزقة معًا وينامان في الأماكن المعزولة كأيّ شحاذين. وقد كتب قصيدة رائعة عن

تجربته عنوانها "طغيان بلا حرف الطاء". وفي الأشهر الأخيرة من حياتـــه، عاش قرب موسكو. توفي عام ١٩٢٢ عن عمر يناهز الــسابعة والثلاثـــين عامًا، بمرض سوء التغذية.

كان فيليمير خليبنيكوف أشبه بملاك هائم في فضاء الــشَعر ومــصير البشر الشّعري، وكأنّه جاء إلى هذا العالم من أجل مهمة واحـــدة ألا وهـــي البحث عن المعاني الحقيقية للكلمات، المعاني التي ضاعت بسبب الاستعمال. وما شِعره سوى طرقِ بابِ اللُّغة لكي تصحو الكلمةُ صـــحوةً شـــعرية مـــن غيبوبة الاستعمال، فتجلي معانيَ واضحة يفهمها جميعُ البشر. كان غالبا مـــا يبدو شاردًا بحيث عندما كان يُدعى لقراءة شِعرية، كان يقرأ بـــصوتٍ جـــد مُنخفض، بالكاد يُسمع، ويتوقّف قبل نهاية القصيدة قـــائلا: "إلـــخ... إلـــخ.." ويترك القراءة. لم يعرف الاستقرار على شكل واحد، فكان يتنقّل بين النثـــر الفني والمقالة، القصيدة القصيرة والمطولات السردية التي تدلُّ على عمـــق اطلاعه على الأدب العربي والإيراني، ففي نظره، بتوحد الثقافة السلافية مع الثقافة الإسلامية والهندوسية والبوذية، يمكننا بناء أساس متين لكوكب جديـــد له لغته الكونية. كان سيّد النحت اللُّغوي. لقد قارنَ لغات شـــعوب عـــصره بمخالب على أجنحة طيور قديمة. دعا إلى تدمير اللُّغات بمحاصرة أسرارها. حتّى تبقى الكلمة ليست للاستعمال اليومي، وإنما لنفسها هي. وكـــشف عـــن عشرين طبقة لغوية: لغة النّجوم، واللُّغات الـــسّرية، والكلمـــات الأنثويـــة، وكلمات احتجاجية، والصورة ككلمة... إلخ.

والناحية الأعظم في هذا الملاك الغارق في نهر الكلمات الجارف، أنّه قلّما كان يعطى قيمة لمخطوطاته، فكان غالبا ما يتركها عند هذا وذاك وكأن

ثمّة عملا شعريًا ينتظره في أعالي هذا النهر. ومن هنا بات عمله الشعري شظايا موزعة هنا وهناك، إذ لا توجد حتّى الآن طبعة يمكن اعتبارها كاملة.

أصدر مع الكسي كروتشوينيخ بيانا عنوانه "الكلمة بصفتها كلمة"، وضّحا فيه المبدأ المستقبلي الرّوسي المضاد لكلّ المبادئ التي شيّدت عليها التيارات الأدبية السابقة. ففي نظرهما إنّ "الكلمة كانت مقيدة؛ أيّ كان عليها أن تتكيف وفق المعنى. وإنّ الفكر كان يملي قوانينه على الكلمة وليس العكس". وآن أوان ظهور"لغة ما وراء الإدراك" الكونية ليعيد الاعتبار إلى الكلمة ككيان مكتف بذاته. ذلك إن "الشّعر"، في نظرهما، "فنّ لفظي". فـ"الكلمة أوسع من المعنى" والمقصود أنّ الشكل المادي للكلمة له أهمية أكثر من المعنى الذي تنقله. وبالتالي القدرة على كتابة الشّعر من كلمة واحدة، من خلال تشقيقها. وقد قال الناقد الشكلاني يوري تينانوف عن حق: "إنّه ليس في عمل خليبنيكوف، أي اقتصاد شعري، وإنما هناك مَرصَد شعري". وفي هذا المجال ابتكر خليبنيكوف مصطلحًا جديدًا ليميّز طريقته في نحت الكلمات عن تقاليد النَحت الشعبية، وسماه "الابتكار اللفظي" حيث "يصبح الحرف الأول ذا أهمية لأنّه يمثل الدماغ الذي يوجّه جسد الكلمة". فـ"صوت كلمة"، بالنسبة إلى خليبنيكوف، "له صلةٌ عميقة بمعناها". وكما يشرح ماركوف، "فإن الحرف الأول الصّامت لجذر كلمة، في نظر خليبنيكوف، يعبّر عن فكرة معينة. فمثلا، وجد زهاء أربعين كلمة روسية عامية وفصيحة تعبّر عن الإقامة وتبدأ بحرف الخاء، خالصا إلى أنّ الفكرة خلف الخاء قد تكون سطحًا خارجيًا لحماية الداخل من تحرّك خارجي، في الحقيقة إنّ الصّوامت ذاتها تعبّر عن أفكار، وبالتالي تشكل لغةً أولّية أصلية.. وإنّ الاكتشاف هذا كان له استدلالٌ لخليبنيكوف هو البرهنة على أنّ اللُغة حاملةُ حكمةٍ باطنةٍ يكفي فقط نزع الغطاء عنها. فكان يؤمن أنّ اللُغة تعبّر عن كل شيء بوضوح وبمباشرة مما

يمكَن البدائيين من أنْ يفهم بعضهم بعضا". لكن هذا الوضوح والمباشرة ضاعا فيما بعد في الاستعمال اليومي. والمهمة إذن هو استقطار اللغة بوسائل علمية للحصول على معانيها الأصلية وبالتالي بناء أساس لغة كونية ستعمل على إيقاف الحروب، وعندها سيفهم البشر بعضهم بعضًا. بعبارة أخرى، وكما وضح خليبنيكوف نفسه "تزع المعنى المبتذل الذي بات أشبه بصدأ على جلد الكلمة إذ لم نعد نرى عديد المعاني التي تنطوي عليها فقط، وإنما بتنا مقتنعين أنّها لا تملك سوى هذا المعنى المبتذل المعروفة بـه". ففي نظر خليبنيكوف، وهنا أقتبس مقطعا طويلا من مقاله النظري عن الكلمة، "إن اللغة هي التي تحتاج إلى صوت، والابتكار اللفظي يزودها بهذا الوسيط الضروري، ذلك أنّ الابتكار اللفظي ما هو إلا انفجارُ صمتِ اللُّغة؛ انفجارُ شرائحها الصمّاء والبكماء. فما أنْ نضع، في كلمة قديمة، صوتًا مكان صوتٍ آخر، حتّى نفتح مباشرة طريقًا يؤدي من وادٍ لغوي إلى واد آخر، وكمهندسي الطرق والجسور، نشيّد طريقَ اتصال جديدةً في وطن الكلمات عبر قمم صمت اللُّغة. اللُّغة الصلعاء تغطّي فسحةً مُعشبةً بالبراعم. تنقسم الكلمة إلى كلمة صافية وكلمة مألوفة (عادية). يمكننا تصور أنْ يتمَّ فيها اختفاء التفكير الكوكبي للّيل، والتفكير الشّمسي للنّهار. وذلك لأنَّ أيَّ معنى مألوف للكلمة سيخفي كلَّ معانيها الأخرى، مثلما يخفي النّهارُ الأجسامَ المضيئة لليل ذي نجوم. لكن، الشّمس في نظر الفلكي، هي مجرّد ذرة غبار أخرى كأي نجم آخر. وإنه لأمر عادي وبسيط ومردّه المصادفة المحضة، إذا وجدنا أنفسنا جوارَ هذه الشّمس المعطاة. وشمسنا لا تختلف عن أي كوكب آخر. فالكلمة المكتفية بذاتها، بانفصالها عن اللغة اليومية، تميّز نفسها عن الكلمة المستعملة في الحياة، مثلما يتميّز بالضبط دورانُ الأرض حول الشّمس، عن الفهم العادي القائل إنّ الشمس هي التي تدور حول الأرض. إن الكلمة المكتفيةَ

بذاتها تصرف النظر عن أوهامٍ وضعٍ عادي معطى، وتقيم، مكان الكذب الواضح، غسقًا من النجوم. وهكذا تعني، وفي آن، كلمة (ziry) نجمًا وعينًا، وكلمة (zen) عينًا وأرضًا. لكن ما الذي يجمع بين العين والأرض؟ إذن، هذه الكلمة لا تعني العين البشرية ولا الأرض التي يسكنها البشر. وإنما شيئا ثالثا. وهذا الشيء الثالث قد غرق في معنى الكلمة الدارج الذي هو ليس سوى معنى من معان محتملة، لكنه الأقرب إلى الإنسان. وقد تعني كلمة (zen) أداة مرآتية تعكس سطحًا. أو لنأخذ كلمتي (lad'ya) أي زورقًا، و(ladon) أي راحةَ يدٍ. إن المعنى الكوكبي لهذه الكلمة، الذي يظهر في بصيص الغسق هو: سطح متسع يستند إليه مسار قوةٍ، كالرمح الذي يضرب الدرع. بحيث يسمح ليل التجربة العادية، برؤية المعاني الضعيفة للكلمات، معاني تشبه تخيلات اللّيل الضعيفة. يمكننا القول إنّ اللُّغة العادية هي ظلُّ القوانين الكبرى للكلمة الصافية، ساقطًا على سطح غير متساو".

وَيْ! ما هذا التشبيه الجميل والدقيق؟ ذلك إننا حين ننظر إلى السماء، في نهار مشرق، فإننا لا نرى الأجسام الضوئية والنجوم التي نراها مضيئة في ليلٍ صافٍ، مع العلم أنّها موجودة، لكن ضوء النهار هو الذي يحجبها. وهذا عين ما يفعل الاستعمال العام للكلمة، إذ يحجب المعاني الأخرى وراء المعنى الشائع والاستعمال السيئ للكلمات. فبالنسبة إلى خليبنيكوف تعيش اللُّغة حياةً مزدوجة، تتقاسمها بين ميزتها كمحض كلمة وميزتها اليومية، لذا كان يدعو إلى التمييز بين المفيد وغير المفيد. إنّ نضال خليبنيكوف الشعري لهو عين تمرد مالارميه ضد "كلمات القبيلة"، عابرا كل طبقات المعاني المتراكمة، ليس لإحياء الكلمة فحسب؛ وإنما لإحياء الشاعر كذلك، إحياء بابل ضد بابل!

١٥ قصيدة

روسيا وأنا

أعطت روسيا الحريّة لآلاف الآلاف
وهو أمرٌ رائعٌ، لن ينساه أحدٌ أبدًا.
أما أنا فخلعتُ ثوبي،
وإذا تدلّت من كلِّ ناطحة سحابٍ لامعةٍ من جدائل شَعري،
ومن كل مَسامٍ في مدينة جسدي،
سجاجيدٌ وأقمشةٌ ملوّنةٌ
وهرعَ كلُّ مواطني دولة "أنا"ي
رجالا ونساء
إلى نوافذ خصلات شَعري الألف
لم يأمرهم أحدٌ بهذا
إذ كانوا مبتهجين بالشمس
ومحدقين من خلال مَسام جلدي.
لقد سقط سجن ثوبي!
كنت قد أعطيت الشمسَ لشعبِ "أنا"ي
حالما خلعت ثوبي!
عاريًا وقفتُ عند ساحل البحر.
هكذا مَنحتُ الحُريّة للشُّعوب
وللجَماهيرِ لفحةَ الشّمسِ وحُمرتَها.

قصيدة

اليوم، سأذهب مرّة أخرى

إلى الحياة، إلى البيع والشِراء

قائدًا فيلقًا من الأغاني

لمجابهة مدِّ السوق.

قصيدة

أشياء من الكيس

تناثَرت على الأرض.

لا أظنُّ العالمَ

إلا تكشيرةً

تومض -

على فم الميّت بالإعدام.

قصيدة

عندما تموت الخيول – تتنفَس

عندما يموت العشب - يذوى

عندما تموت الشموس – تنطفئ

عندما يموت الناس – يبدؤون بالغناء.

ليلة في بلاد فارس

ساحل البحر.

سماء. نجوم. مضطجعٌ أنا رخيُّ البال.

وسادتي لا من ريشٍ ولا من حَجَر

بل جزمة بحّارٍ مثقوبة

سامردوف، في الأيام الحمر،

حين قام بانتفاضة في البحر

وسار بسفينة البيض إلى كرازنوفودسك،

داخل المياه الحمراء.

الليلُ ارخي سدوله... ألْتجّ.

"يا رفيقًا، انجدني"!

فارسيٌّ داكنٌ، كان ينادي

رافعًا حزمةَ حطبٍ من الأرض.

شددتُ حِزامَه

وساعدتُه على وضع الحمل على كتفيه

"ساوُل" (أو "شكرا"، كما نقول).

ثم اختفى في الظلمة

وفي الظلمة، هَمستُ

اسم المهدي.

المهدي؟

طار خُنفُسٌ من الخضمِّ

الأسود الصاخب،

متجهًا نحوي.

دار حول رأسي مرتين

طوى جَناحَيه وحطّ على شَعري.

بقيَ صامتًا.

صَرَّ.

ونَطقَ بوضوحٍ كلمةً مألوفةً

وبلغةٍ يعرفها كلانا

برقّةٍ وحزمٍ نطقها.

ذلك يَكفي! وفهمَ واحدنا الآخر!

ميثاقُ الليلِ الداكنُ

تم توقيعُه بصَرير الخُنفُس.

رَفعَ جَناحَيه كشراعين

ثم طار.

مَسحَ البحرُ الصريرَ وأثرَ القبلةِ على الرمل.

نعم! جرى هذا.

وبالضبط كما وصفتُه.

قصيدة

سآتي عندكِ، في بلاد التبِت.

سأجد هناك منزلا صغيرا

له سقف مغطّى بالسماء

وجدران مُسيّجة بالرّياح

ونباتٌ يحدّق في السقف

والأزهار خضراء على الأرض.

سترتاح عظامي فيه.

المطرقة

ضرباتُ مطرقةٍ

على ضريحِ البحر

على رُبى الحوريّات

على عمود الأحجار الفقريّ

على الأصابع والأيدي البرونزية

على فُوَّهات الحجر

على ظهرِ فيضانٍ جفَّ

حيث كانت الحوريات تلعب الغُمّيضة،

حيث، من آلهات جامدات، كانت تهبُّ عواصفٌ ثلجيّة.

ضرباتُ مطرقةٍ

على جلدِ بحرٍ من حجر

على نباتِ الفوْقَس ومقاعدٍ من سمك مُجَفَّف

على زوابع بيضاء من حوريّات متحجّراتٍ

ذوات شَعرٍ متهدّلٍ، في الريح، على الصخور

شَعرٍ مشعّثٍ وكثيرِ الأحلام

لهن فم شبيه بأوراق الأشجار

وشَعرهُنّ الباكي كان يتهدل على أكتافِهن،

ويحلّق فوق البحر المتلاطم.

سيكبر إلهُ البشَر

وستصرخ القرى المضطربة عند كلِّ دقّة أجراس.

ضرباتُ مطرقةٍ

على شلال منخري الحوت

على شفاهِ الحوريّات

على أصابعِ الأيدي السوداء

على عيونِ البحر الحديدي الوسيعة

وسيلِ أمواج الحديد البِكر

على الأصابعِ الهشّة، على أزهارٍ في الأيدي

على بحرِ عيونِ النوابغ البحريين

ذوي الرموشِ الطويلة والقاسية.

خارج مناجم الجبال

العمل المولّد،

خصره مطوّق بسمكة كبيرة

طائرةً من موت المياه الغامض.

موت أسود يتلوى ساقطًا من عارضةِ الصارية

ككتلةِ حوريّاتٍ داكنة

كقبيلةٍ بحريّة من عرائسِ البحر.

ضرباتُ مطرقةٍ

على السيول البحريّة أطفال الموت

على موتِ البحر

على رقائقِ بحرٍ جافٍّ.

الحوريّات ذوات البَشَرة السمراء يستولين

على سفينة ثقيلة

زحلقت عليها قُبلاتُ المطرقة،

شفاهَها الغليظة.

فانسحقت الشفاه الناشفة

انسحقت أغاني البحار المجفّفة

حيث كانت الحيتان فوق الموج

تطلق عاليا إلى السّماء نفثات ماء خفيفة

شراب الإنذارات المرّ

وجرّة العمل بالخِفْية

التي يتقطّر منها دمع أسود

يسّاقط على المئزر

ويَدْرَجُ على الأقدام.

ومثل يدٍ داكنةٍ سابحة في نار

ظهرِ الهاوية،

طارت المطرقة كمطرقة قاسية

من الصدغ الأسمر لهذه الأجساد السوداء

ملامسةً المِدقّة الثقيلة،

فوق سندانِ جسدِ الحوريّات

فوق أمواجِ سيلٍ بحريّ

وكانت تُحطّمُ عيونَ وأياديَ

نوابغ الحجر الهشّين

حتى ينمو الابن الحديدي

كما، في الحقل، القمح نما.

عملٌ صعِبٌ هو عملُ معدِنِ الرخام

محنةٌ قاسيةٌ لونُها لونُ الدم وحِدّة الشغف.

الطفرة البطيئة، من أغصان حديد

إلى عامود حديد

إلى طفل رقيق وعاص

إلى عفريت صغير خبيث

ذي شَعرٍ حديد مُعانِد

وسرّةٍ سوداءَ على بطن داكنة.

المقبض في فراشه المجبول من حديد مصبوب

يتحوّل إلى صبيّ وقحٍ له عينان رصينتان

كان يعيشُ على سريرِ النارِ الصهباء.

كان بطنُ الصبي داكنًا

على سريرٍ من رمادٍ وظل.

هكذا نما، ليس هو ولا هي

وإنّما "هذا"

في عُشِ أحلامِ المقبض الحديد

في الشراشف والغطاء الحديدين

بعينين حديديتين واسعتين

بفم من حديدٍ مخزوم.

كُتّاب كلّ العصور

نحن كتّاب السكّين

نحن مفكّرو البطن الضخم

علماءُ الخبزِ الأسود

والعَرقِ والسُّخام

قساوسةُ الضحكة الكبيرة

نحن تجّارُ العيون السوداء السماويّة

مبذّرو ذهب أوراق الخريف

أغنياء قطع الذهب النقدية التي على الأشجار

المتيّمون بِصَرير كمنجةِ ألَمِ الأسنان

شغوفون بألَمِ الظهر

شغوفون بالزّكام

نحن تُجّار الضحك

مُغَنّو الجوع

نَهمو السنة الماضيّة

سكارى السهرة

عشّاقُ أنبوبِ تصريف المياه

حكماءُ قشور الخبز

رسّامو السُّخام

محاسبو الغربان والزيغان

أثرياءُ الفجر الفاحشون -

جميعنا نحن اليوم قياصرة!

مولعون بالمَعِدة

نبيُّو سراويل النساء التحتانية الوسخة

عمّال ولائم الشتاء -

أبناءُ الله.

مرّة أخرى، وأخرى

مرّة أخرى، وأخرى

أنا نجمتكُم الهادية

ويل لبحّار

أخطأ في قياسِ المسافة

بين مركبِه والنجمة

وإلا سوف يتهشّم على الصخور

في المهاوي البحرية

ويل لكم أنتم أيضا إن أخطأتم في قياس المسافة

بين قلوبكم وقلبي

وإلا سوف تتهشّمون على الصخور البحرية

وتسخرُ منكم

مثلما سخرتم مني.

رفــض

أؤثر أنْ أنظرَ إلى النجوم

على أن أوقّع حكمَ إعدامِ سجين

أؤثر وأنا أتنزّه في الحديقة،

أنْ أسمعَ الأزهار

تهمسُ: "هذا هو..."

على أن أرى مسلّحًا

يقتل شخصًا

كان يُريدُ أنِ يطلقَ النارَ عليَّ.

لذا، لن أكون

أبدًا حاكمًا.

قصيدة

الذنْبُ ذنبُك، يا رب

إنك خلقتنا فانين.

إلا أننا، بالمقابل، سنسدد صوبك

سهمَنا المسمَّمَ بالحزن.

فالقوسُ قوسُنا.

من أنتِ

من أنتِ، يا موسكو!

الساحرةُ أم المسحورة؟

أتصوغين الحريّة

أم قيَّدوك؟

أيّةُ فكرة تقطّب جبينَـك

بالتآمر العالمي؟

لعلكِ نافذةٌ تضيءُ

أزمنةً أخرى

أو لعلكِ القطّةُ المسكينة

التي قرّرَ العِلْمُ صلبَها

تحت شفرات حادةٍ لعُلماءٍ

مشدوهين وسطَ تلاميذهم

حول كتاب قديم

على طاولة المختبر.

يا ابنةَ قرنٍ آخر

يا برميلَ البارود –

كَسْرُ قيودك.

النزر

لا أحتاج إلى أشياء كثيرة!

قطعة خبز،

قطرة حليب،

نعم، هذي السماء!

وتلك الغيوم!

السنون

السنون، الشعوب والأمَمُ

تفرّ دومًا

فرار الماء الحيّ.

في المرآة التي تبسطها الطبيعة،

شِباكٌ هو النجم، والصَّيْد نحن.

وفي الظل، أشباحٌ هي الآلهةُ.

الأعداد

ها أنا أبصرك أيّتها الأعداد

لابسةً جلودَ الحيوان

يدٌ متكئة على بلوط مُستأصَل

مانحةً هدية الوَحْدَة

بين تَفعُونِ ظهرِ الكون ورقصة الميزان القديم

سامحةً لي اعتبار العصور

كأسنانِ ضحكةٍ خاطفة.

والآن عيناي تتفتّحان ضربًا بالغيب

لإدراك كيف

ستكون أناي

ومقسومُها هو الوَحْدَة.

(١٠): كازمير ماليفيتش: السوبرِماتيَة نحو درجة صفر الأشكال

"الرسم أكل الدهرُ عليه وشرب، والرسام نفسه من مسلّمات الماضي غير المُمحَّصة"

ماليفيتش

ولد كازيمير ماليفيتش عام ١٨٧٨ في مدينة كييف الرّوسية، وتـوفّي عام ١٩٣٦ في موسكو. بدأ الرّسم متأثرًا بالانطباعيـة، ثـم تحـوّل إلـى التكعيبية. كان من المعجبين بعمل الفنان الفرنسي فرناند ليجيه، وخـصوصًا بمحاضرته التي ألقاها، عام ١٩١٣، في موسكو "أصول الرسـم المعاصـر وقيمته التمثّلية"، التي أكد فيها أنّ "عمل الفنان لن يكون جديدًا لأنـه كَـسرَ الموضوع أو وضعَ مربعًا أحمر أو أصفر وسط اللوحة، عمله سيكون جديدًا في اللحظة التي يستوعب فيها الرُّوح الإبداعي لهذا المظهر الخارجي".

غير أنّ الواقع الفني الرّوسي، في بدء العقد الثاني من القرن الماضي، أصبحت فيه المستقبلية كلمةً مرادفةً للفن الحديث المتمـرّد، وذلـك بـسبب الفضائح والنِّقاشات التي كانت تثيرها مجموعة "إهْليا – المستقبلية التكعيبية" والتجارب التي تجريها، والترجمات التي كانت تنشر مبادئها حول إشـكالات الفن، ناهيك عن أنَّ هذه المجموعة كانت تدعو إلى حسية جديـدة وقطيعـة مع الأكاديمية والماضي، بحثًا عن شيء ينتمي إلى المستقبل. وهذا عين مـا كان يفكر فيه ماليفيتش: رسمٌ يتخلَّص من الماضي ويكون حقيقة المـستقبل. شَعرَ بآصرة مع هذه المجموعة، فانضمّ إليها. وبما أنّها كانت تعتمـد علـى

النّشاطات الجماعية المشتركة، كما أوضحنا في فصل سابق، فإنّ ماليفيتش اقتضى أنْ يعملَ مع أحد أعضائها: ألكساي كروتشونيخ صاحب نظرية "الزاووم" (ما وراء الإدراك)، على أوبرا "الانتصار على الشّمس" التي بدأ بكتابتها كروتشونيخ. ولهذا السّبب سافر، مطلع ١٩١٣، إلى فنلندة مع كروتشونيخ ليقضيا وقتًا في منزل الموسيقار الروسي ماتيوشين الذي أسندت إليه مهمة كتابة الموسيقى، ليتدارسوا أمر إخراج هذه الأوبرا. وكان ماليفيتش من أشدّ الدعاة إلى نظرية كروتشونيخ "الزاووم"، وكان يفهم أبعادها الحقيقية، ويعرف أنّ لها دلالةً وبنيةً وليست مجرّد انفعال أو شيء مضاد للثقافة. ففي رسالة كتبها عام ١٩١٣ إلى ماتيوشين قال فيها: "لقد رفضنا العقل لأننا تصوّرنا شيئًا آخر يمكن، مقارنةً مع ما رفضنا، أن يُدعى "ما وراء الإدراك"، وله هو أيضًا قانونٌ، بنيانٌ ومعنى، وما إن ندركه حتّى يكون لنا عمل مبني على قانون جديد حقًا، ما وراء الإدراك"، أي الزاووم.

وتسلّم ماليفيتش مهمّة إنجاز تصميم ملابس المسرحية وديكورها، فرسم ماليفيتش تصميمات لأشكال هندسية تتقاطع بالأبيض والأسود، مُلغزة وغامضة على شكل مربّعات، ومثلّثات، وأسهم، وصناديق مربّعة، وتصاميم وتخطيطات تتقاطب وروحيةِ المسرحية الخارجة عن نطاق المنطق، "لإجبار المشاهد على هجران المنطق التحليلي لصالح التجربة المباشرة". واللّون الأسود الذي استخدمه في "الانتصار على الشّمس" هو رمز انتصار الظلمات. "عاشت الظلمات. والآلهة السوداء. الشّمس ابنة العصر الجليدي ماتت. وجوهنا كالحة. الضوء داخلنا". ورفض النّور والإيضاح والوضوح والعقلانية في المسرحية له دلالةٌ عميقةٌ؛ ألا وهي معاكسة التّقليد المسيحي الذي يلصق باللون الأسود صفات شرّيرة وقوى شيطانية. أمّا الأبيض، هذا اللون التصوّفي – الإثارة الخالصة–، الذي يلعب دور الخلفية، الإطار، فإنّه يقدّس إلغاء النظام الفضائي المنظوري.

وهكذا، في أثناء إعداد الديكور للأوبرا، اكتشف ماليفيتش اللبنةَ الأولى لما سيعرف في تاريخ الرّسم بـ"السوبْرِماتية". فأبقاها سرا يعمل عليها بعيدا حتى عن أعين أصدقائه. وانتظر ما يزيد على السّنة ليذيع في الوسط الفني الروسي دعوته الفنية الجديدة إلى نبذ الرّسم التصويري الأسير لقوانين تمثّل العالم الطبيعي، نبذه لصالح الالتجاء إلى ضرورة خلق أشكال من اللاشيء، أشكال صافية جديدة حيث كل عنصر يشكّل كلا مستقلا: "إذ كلُّ شكلٍ هو عالَمٌ"... وبعد هذا الانتظار – التبرعُم النظري والعملي– انتهز فرصة اشتراكه في معرض "إهْليا" المستقبلي العاشر والأخير: "صفر– عشرة" (وعنوان المعرض يرمز إلى أعمال عشرة فنانين فقط همهم الرئيس هو الذهاب إلى ما وراء الصفر)، الذي أقيم في بطرسبورغ عام ١٩١٥، ليميط اللثام عن "السوبْرِماتية"، كفن ضد المنظور والواقعية، بعرض مجموعة مكونة من ٣٩ عملا لا تمثّليا، عُلقت على نحو منحرف، واحدة قرب الأخرى، على حائطين متجاورين، وبتوزيع كراس مرفق عنوانه: "من التكعيبية والمستقبلية إلى السوبْرِماتية: واقعية تصويرية جديدة"، يؤكد فيه سوبرماتية non-figuratif اللاتمثّلية (اللاتشبيهية أو اللا تشخيصية)، شكلا جديدًا من أشكال الفكر، يُعرب عنه في الرّسم بأشكال لا تمثّلية، محررة من أى صلة تمثّلية أو رمزية. ذلك أنَّ ماليفيتش لم تعد له رغبة في إعادة إنتاج واقع محسوس وملموس، في لوحاته. فهدفه، من الآن فصاعدا، هو أنْ يتجاوز الواقعي بغية العثور على كون تصويري لا تمثلي، على عالم بلا أشياء، بعيد جدًا عن نطاق الأكاديمية التي لا تنوي سوى أنْ تعكس الواقع. إنَّ الفن اللاتمثّلي، الذي شنّه في هذا المعرض المستقبلي الأخير، نظامٌ بذاته؛ والشكل البسيط للمربع هو خليته البدائية، الدائرة والصليب، عناصر أساسية. على عكس فن كاندنسكي التجريدي؛ فلم يُصمِّم الموضوع على نحو غنائي ولا يضمحل خطوطًا لونية شِعرية. من هنا، صُدِم الفنانون والمشاهدون الذين

زاروا المعرض؛ إذ شعروا وكأنّ ماليفيتش يصرّح لهم أن حتّى الفنانين الطليعيين من مستقبليين وتكعيبيين، هم أيضًا أصبحوا قدماء وكلاسيكيين، مقارنة بأعماله الجديدة التي لا تنطوي على أي تمثّل (محاكاة) للواقع، للطبيعة أو حتى للأحلام والهلوسات، وإنّما على أشكال هندسية فقط: مربعات، ومستطيلات، ودوائر، وصليب ومثلثات، لا غير. وعُلِّقَت لوحة عنوانها "مربع أسود على خلفية بيضاء" (وحرفيا: مربع أسود رباعي الزوايا فوق خلفية بيضاء) في زاوية الحائطَين المتجاورين، قريبًا من السقف لكي تبرز أكثر وكأنّها أيقونة قدّيس.

هناك نادرةٌ تتعلّق بماليفيتش: إذا كان رسام النهضة باولو أوتشيلو قضى لياليه في؟ ليكتشف قوانين المنظور، فإن ماليفيتش قضى لياليه بلا أكل أو شرب، لتدمير المنظور. ذلك أنّه بعد أن بقي صافنًا أمام لوحة كان يعمل عليها، لم تعجبه الأشكال المرسومة عليها، أدخل فرشاته فجأةً في اللون الأسود وأخذ يغطّي كلّ ما كان مرسومًا في اللوحة إلى أن انتهى أمام مربع أسود يتوسط سطح اللوحة. فشعر عندئذ أنّ أيقونة حديثة قد وُلدَت كنافذة على عالم تصويري جديد. فهذه اللوحة تمثل مفتاح التحرّر الذي يدعو إليه ماليفيتش: "كلُّ رسم الأمس واليوم وما قبل السوبْرماتية، نحتًا وأدبًا وموسيقى، كان عبدًا لأشكال الطبيعة، وبالتالي كان ينتظر أنْ يتحرّر لكي يعبّر عن نفسه بلغة ملائمة". ووفق بعض معاصريه، سمّى ماليفيتش مربّعه الأسود هذا "الوليد القيصري" مشيرا إلى المسيح! لكنه شرح، في كتالوغ المعرض، معنى وضع اسم للوحة: "بإطلاق أسماء على بعض اللوحات، لا أريد أنْ أُظهِر أنّه يجب علينا البحث عن أشكالها، وإنّما أردت أنْ أبيّن أنّ الأشكال الحقيقية تم اعتبارها من قبلي ككومة من الكتل اللاتشبيهية، واعتبارا منها تم خلق لوحة تصويرية ليس لها علاقة بالطبيعة".

تتميز السوبْرِماتية بمرحلتين: المرحلة الأولى (١٩١٥-١٩١٨)، هـــي السوبْرماتية، والرَّسم هذا يقوم على ثورة جذرية في عمق الفن التـــصويري. كتب موضحًا: "إنَّ سطح اللوحة الذي كوّن المربع كان مصدر السوبْرماتية، واقعية اللون الجديد بصفته إبداعًا لا تشبيهيا". فهو يريد التخلّص من عـــبء تمثّل مواضيع، أشياء متعارف عليها (تفاحة، ووجه، ومنظر، ونافذة... إلخ). ذلك أنّ الشيء الوحيد الذي يمكن لفن السوبرماتية تمثّله هو وسائل الفن فقط، فهو يستغل بشكل خاص العناصر الهندسية (خط، ومربع، ودائرة، ومستطيل، ومثلث، وصليب...)، والكتل، والألوان وينتج قطيعة مع تاريخ الرَّسم الذي لم يرمِ، لقرونٍ، سوى إلى محاكاة الطبيعة وتقليدها ليكون شبَهها. والمرحلة الثانية هي: السوبْرماتيّة الخالصة حيث يتخلّص من اللون لأنّه "ما زال يعكس العالم ويتمثّله"، فيختار انعدام اللون الأبيض، فولدت لوحته الشهيرة: "مربع أبـــيض على خلفية بيضاء". في الحقيقة، إنّ أعمال ماليفيتش في كلتا مرحلتيها تطرح تعريفًا أونتولوجيًا للرسم السوبْرِماتي يُعتبر نظام دلالة مستقلا بذاتـــه، ذاتـــي النقد ومكتفيا بذاته. إنّ بناء هذا النظام الذي يكوّن فيه اللون والشكل العناصرَ التركيبية العملية، يؤدي إلى ممارسة ماليفيتش السوبرماتية الخالـــصة التـــي لا تشوبها أى شائبة لونية أو سردية، بل وإلى عمله النظري الذي خـــصص معظم وقته له بعد أنْ هجر الرسم، "الريشة المنتفشة"! مما ســـتثير نظرياتـــه حنقَ الرّسامين المرتدين على السوبْرماتية لصالح مجموعة البنّائين، لأنه لـــم يترك لهم سوى هامش ضئيل لا يكفى لاسقاطاتهم التمثّلية.

عندما سُئل ماليفيتش، كيف ابتكر هذا النظرية الفنية الجديدة، أجـــاب: "لم أبتكر أيّ شيءٍ جديد. كلُّ ما في الأمر هو أنّي لمحتُ الليلَ في داخلـــي، وعندها استشعرتُ الجِدّة التي أسمّيها السوبْرماتية". والنظرية هذه تقوم على أسس التصميمات الهندسية: الدائرة والمربع واختراق التعدد اللوني إلى اللون الأحادي، حيث تبلغ ذروة النقاء، أو نقطة صفر الرسم، التجريـــد المطلـــق: هاوية الكائن!

"إن رسم الشكل المرئي للأشياء"، في نظر ماليفيتش، "لا يقودنا إلى مكان ما، مَهما عملَ الرّسام. فهناك أشياء لا تحصى، وطرائقَ لوصفها لا تحصى. فليس هناك من وصف يقرّبنا من طبيعة الواقع الحقيقية. إذ بقدر ما نستخدم الأشكال التمثّلية (التموضعية والتشبيهية)، فإن التقدّم صوب الحقيقة الكبرى يُصبح مجرّد وهم. إذ دائمًا ثمّة أشياء أكثر فوق الجبل التالي. والأشياء تشد الذهن إلى أشكال العقل المحدودة. فالذهن عاجزٌ عن التقدم مع الأشياء، وقد فشل في إحداث تلك القفزة نحو الواقع الأكبر. لذا على الفنان أوّلا أنْ يمرّ بما كان متروكًا للمشاهد فقط: تبدّل الوعي، حتّى يسمح لإدراك حقيقي أنْ يُصبح واضحًا على سطح اللوحة مرة أخرى. وهذا يعني أنْ يبدّل الفنان نفسَه، خصوصًا عادته القديمة في النظر إلى الأشياء". وأوّل الأسلحة لهذا التبدّل الباطني هو الحدس، لكن الحدس ليس بمعناه كمقاربة سلبية مضادة للتفكير، ولا كغريزة. وإنما بمعناه الجديد كمبدأ خلاق نشيط، وهو أمرٌ مشروع.

ماليفيتش يُعتبر الرائد الأوّل في اكتشاف طاقة وعظمة التعبير عن كائنية الفراغ، من أجل الوصول إلى الرّسم المطلق حيث يتحرّر الفنان كليًا من كلّ مرجع، وزمن أيّ استذكار تمَثّلي لأشكال محددة المدلول. فالسوبْرماتية هي خلقُ واقع جديد للون؛ تحرير اللون من التلوين، وأن تكون له كينونته، واكتفاؤه الذاتي. وهكذا تكون أشكال السوبرماتية الحياةَ ذاتَها التي تمتلكها أشكالُ الطبيعة.

لقد اعتمدت في كتابة هذا المدخل على كتابات أندراي ناكوف وترجماته، وعلى دراسات ومداخل جان كلود ماركاديه وتراجمه لأعمال ماليفيتش، وعلى "ماليفيتش: مقالات مختارة" التي أشرف على إعدادها بالإنجليزية تي أندرسون. وقد شرح ماركاديه بأنه من الخطأ ترجمة الكلمة

الروسية bespredmetny بـ inobjectif كما فعل المترجم الإنجليزي، فهذه الترجمة تخلق تشويشاً، فالمقصود في الكلمة الروسية هو: "الخالي من الأشياء، أو بلا أشياء" والمقصود عدم نقل أو تمثّل أي شيء له خاصية موجودة في الطبيعة أو الحياة. لذا اقترحَ مقابلا فرنسيًا أضمن وأوضح وأقرب إلى المعنى المراد في فكر ماليفيتش: non-figuratif، وأقترحُ بدوري مقابلا عربيًا هو "اللاتمثّلي". والمقصود هو أنّ الفنان الكلاسيكي وحتى الحديث، عادة ما يحاول أن يتمثّل الشيء الموجود في الطبيعة، فإذا أراد أنْ يرسم لاعبَ كرة قدم، فإنّه يحاول أنْ ينقل بصمةَ لاعب بكرة القدم، وجهه، وجسده، والكرة والساحة، بينما السوبْرماتي لا يحاول نقل/ إعادة إنتاج رَجلٍ يلعب بكرة القدم. وإنما يخلق حركة اللاعب بكرة القدم، عبر توزيع أشكال هندسية. فالحركة، في نظر ماليفيتش، تعتبر أساسِ الفن السوبْرماتي (فن اللاتَمثّل لمواضيع ذات دلالات محددة). حيث كلُّ واقع فيزيائي يتحوّل إلى حركة، والحركة هي أصلُ كل شيء.

من التكعيبية والمستقبليَة إلى السوبْرِماتيَة: واقعية تصويرية جديدة

١: العقل للفنان هو قيد محكوم بالأشغال الشاقة، لذلك أتمنى لكلّ الفنانين انْ يفقدوا عقولهم.

صفر- عشرة

عندما نفقد عادة رؤية الزوايا الصغيرة للطبيعة، فينوس فاحشة أو صور العذراء، متمثلةً في اللوحة، عندها إذن، سنرى العمل التصويري لا غير.

غدتُ صفرَ الأشكال، وانتشلتُ نفسي من دوّامة فضالات الفن الأكاديمي.

لقد أزلتُ طوق الأفق وخرجت من دائرة الأشياء، من طوق الأفق الذي ينغلق فيه الرّسام وأشكال الطبيعة.

فهذا الأفق اللعين كلّما يكتشف أشياء دائمًا جديدة، فإنّه يُبعد الفنان عن هدف الغاية.

لا ينخدع، لدى الفنان، سوى جبن الوعي وفقر القوى الخلاقة، مما يؤسسانِ فنهما على أشكال الطبيعة خوفَ أنْ يُحرما من الأسس التي أقام عليها الوحشي والأكاديمي فنّهما.

إنّ إعادة إنتاج الأشياء وزوايا الطبيعة الصغيرة المفضلة، لهي أشبه بلص ينظر بإعجاب إلى رجليه المقيدتين.

الفنانون البلداء والعجزة لا غير، يخفون فنّهم بحجّة الإخلاص.

في الفن، المطلوب هو الحقيقة وليس الإخلاص.

من أجل الثقافة الفنية الجديدة، تتلاشى الأشياء كالدخان، والفن يتجه صوب الغاية في ذاتها؛ الإبداع، صوب السيطرة على أشكال الطبيعة.

٢: الإنسان المتوحّش ومبادئه

كان الإنسان المتوحش أوّل من وضع مبدأ الطبيعوية، وذلك بتشكيل نقطة وخمس عيدان. لقد حاول تقليد شَبَهه.

بهذه المحاولة الأولى، وضع أسسَ وعي محاكاة أشكال الطبيعة.

من ثَمَّ ولدت الرغبةُ في الاقتراب أقرب ما يمكن من وَجه الطبيعة.

وهكذا اتجهت كلّ جهود الرّسام نحو إعادة انتاج أشكالها الخلاقة.

سجّلت رسمة المتوحش الأولى البدائية، بداية الفن التعدّدي أو فن التكرار.

تعدّدي لأن الإنسان الحقيقي لم يكن قد تم اكتشافه بكل رهافة خطوط مشاعره، سيكولوجيته وتشريحه.

لم يرَ المتوحّش صورته الخارجية ولا حالته الداخلية.

فلم يستطع وعيه رؤية سوى تخطيط الإنسان أو الحيوان... إلخ.

وكان تخطيط محاكاة النموذج يتعقّد، بقدر ما كان ما وعيه يتطّور. وكلّما أحاط وعيه الأنموذج وفهمه، راح عمله يتعقّد أكثر، وتتحسن تجربته وأهليّته.

لم يتطوّر وعيه إلا في اتجاه واحد؛ صوب خلق الأنموذج وليس في اتجاه أشكال الفن الجديدة.

ولهذا السبب، لم نتمكن من اعتبار تمثّلات (محاكاة) المتوحّش البدائية عملًا فنيًا.

إنّ العيوب البشعة في تمثّلاته ليست سوى نتاج ضعف تقني.

فالتّقنية، كما الوعي، لم تكن إلا في طريق تطورها.

لذلك لا يمكن اعتبار لوحات المتوحش فنًا.

فالجهل ليس فنًا.

فكلّ ما قام به المتوحّش هو أنّه أبانَ الطريق المفضي إلى الفن فَحَسْب.

وتبعا لذلك، فإنّ التخطيط البدائي الذي أنجزه المتوحّش كان الهيكل العظمي الذي علّقت عليه دائمًا الأجيالُ كلّ الاكتشافات الجديدة التي عثرت عليها في الطبيعة.

وهذا التخطيط أخذ يتعقّد باستمرار حتّى ازدهر في العالم القديم، وفي ظلّ عصر النهضة.

وكان أساتذة هاتين الحقبتين، يتمثّلون الإنسان في شكله الإجمالي، من الناحية الداخلية والخارجية.

وما إنْ تمّ تجميعُ الإنسان، حتّى تمّ التعبير عن حالته الداخلية.

إلا أنّ رغم مهارتهم الفائقة، فإنّهم لم ينتهوا من فكرة المتوحش: انعكاس النموذج على اللوحة، كما على سطح المرآة.

ومن الخطأ الاعتقاد أنّ عصرهم بلغ ازدهاره الأكثر تألقًا، وأنّ على الجيل الشاب أنْ يطمح بأيّ ثمن كان، إلى هذا المثال.

إنّها لفكرة خاطئة.

فهي تُبعد القوى الشّابة عن مجرى الحياة الحالي، وبالتالي تشوّهها.

فأجسادهم تتنقل في الطائرات، في حين أنّ أردية نيرون والرسام تيتيان العتيقة تحجب الفن والحياة.

وهذا هو السبب في عدم قدرتهم على ملاحظة الجمال الجديد لحياتنا المعاصرة.

وإنّهم لا يستطيعون رؤية الجمال الجديد لحياتنا الحديثة.

إذ إنّهم يحيون بجمال القرون الماضية.

ولهذا السبب أيضًا أنّ الواقعيين والانطباعيين والتكعيبيين والمستقبليين والسوبرماتيين كانوا غير قابلين للفهْم.

فهؤلاء الرسامون نبذوا أردية الماضي، وصعدوا إلى الحياة الحديثة عاثرين على جمال جديد.

وأقول:

ما من غرفة تعذيب من غرف الأكاديمية ستصمد أمام زمن سائر.

الأشكال تتحرك وتتوالد، ونحن نقوم باكتشافات جديدة.

وما نكتشفه لا يمكن ستره.

ومن السخف إجبار عصرنا على الدخول في الأشكال العتيقة للأزمنة الغابرة.

لا يمكن لجوف شجرة الماضي احتواء مجرى الحياة، وصروحها الضخمة.

كما في الأمور التقنية:

فمثلما أننا لا نستطيع استخدام السفن التي كان عرب القرون الوسطى يركبونها، ففي الفن أيضًا يجب علينا أنْ نبحث عن أشكال تتجاوب والحياة الجديدة.

إنّ تقنية عصرنا تتقدم أكثر فأكثر، أمّا على صعيد الفن فإنّهم يبذلون قصارى جهدهم لكي يتراجع أكثر فأكثر.

لذلك إنّ الذين يتابعون زمنهم هم أكثر تفوقًا، وعظمة وأكثر قيمة.

إنّ واقعية القرن العشرين أعظم بكثير من الأشكال المثالية لمشاعر وعواطف النهضة والإغريق الجمالية.

فنانو روما والإغريق، الذين تعلّموا التشريح الإنساني وكانوا قد قدّموا إلى حدّ ما تمثّلا واقعيًّا، كانوا مقموعين بالذائقة الجمالية، وكانت واقعيتهم مدهونة ومبودرة بمساحيق الذائقة الجمالية.

حيث الخطوط المثالية وأناقة الألوان.

فالذائقة الجمالية أبعدتهم عن واقعية الأرض، وأدّت بهم إلى طريق المثال المسدودة.

كانوا يستوسطون الرّسم لتزيين لوحاتهم.

وكانت معارفهم المستعارة من الطبيعة، محبوسةً في محترفاتهم المغلقة حيث كانوا يفبركون اللوحات طوال قرون عديدة.

ولهذا كان فنهم قد توقّف.

أغلقوا وراءهم الأبواب، وبهذا قطعوا كلّ صلة بالطبيعة.

ويجب اعتبار اللحظة التي أسبغوا فيها الكمال المثالي على الشكل، بمثابة سقوط للفن الحقيقي.

إذ كان على الفن أنْ يمضي صوب التعقيد، لا صوب الاختزال أو التبسيط.

إنّ تمثال "فينوس دي ميلو" لهو أنموذج ملموس لهذا التدهور، فهذه ليست امرأة حقيقية، وإنّما محاكاة ساخرة.

تمثال مايكل أنجلو "داود"، يا للفظاعة:

رأسه وجذعه يشبهان تلصيق شكلين متعارضين؛ رأس وهمي وجذع حقيقي.

كلّ أسياد فن عصر النهضة كانوا قد توصلوا إلى نتائج عظيمة في التشريح.

لكنهم لم يحققوا بصمة الجسد الحقيقية.

رسمهم لا يولّد الجسد ومناظرهم لا تعيد إنتاج الضوء الحيّ على الرغم من أنّه بالإمكان رؤية تعرّقات مزرقّة في أجساد الشخصيات التي كانوا يرسمونها.

إنّ الفن الطبيعوي لهو من أفكار المتوحش، الطموح لإعادة إنتاج ما هو مرئي، لكن ليس لخلق شكل جديد.

إنّ إرادة المتوحش الخلاقة كانت جنينية، لكن انطباعاته كانت أكثر تطورًا، وهذا هو السبب الذي كان وراء استنساخ الواقعي.

كما يجب ألا تُعتبر هِبةُ الإرادة الخلاقة بأنّها كانت متطوّرة لدى الكلاسيكيين.

فإنّنا لا نرى في لوحاتهم سوى تكرارات لأشكال الحياة الحقيقية في سياق أكثر غنى مما لدى السّلف المتوحش.

كما لا يمكننا أيضًا اعتبار تشكيل اللوحة إبداعًا، لأنّ توزيع الصور يعتمد، في معظم الحالات، على الموضوع: موكب الملك، والمحكمة... إلخ

فالملك والقاضي يحددان، في اللوحة، سلفًا أماكن أناس من المرتبة الثانية.

ناهيك عن أنّ التشكيل يعتمد على أسس جمالية محضة لتوزيع متناغم.

مثلما أنّ توزيع الأثاث في غرفة ليس عملية إبداع.

من شدّة استنساخ أو استشفاف أشكال الطبيعة، رحنا نغذّي وعينا بفهم زائف للفن.

إذ توهّمنا البدائيين مبدعين.

والكلاسيكيون كانوا أيضًا.

وَضْع عشرين مرة القدح نفسه كان هو أيضًا إبداعًا.

إنّ الفن، كإمكانية لإعادة إنتاج، على اللوحة، ما نرى، سمّي إبداعًا.

يا ترى، هل سيكون وضع سماور على الطاولة، إبداعًا أيضًا؟

أعتقد العكس من ذلك.

إنّ تمثّل أشياء حقيقية على اللوحة هو ليس أكثر من فن استنساخ ماهر.

هناك فارق كبير بين فن الخلق وفن التقليد.

أنْ تبدع يعني أنْ تحيا، أنْ تختلق إلى الأبد أشياء دائمًا جديدة.

فحتّى لو وزّعنا الأثاث في الغرف، فهذا لا يكبّر من حجم الغرف ولا يعطيها شكلا جديدًا.

وحتّى لو حاول الرّسام رسم مناظر في ضوء القمر، أبقار ترعى، وغروب الشمس، فإننا لن نحصل سوى على الأبقار نفسها، وغروب الشمس نفسه. فقط على نحو أسوأ.

ومع هذا، فإنّ عبقرية الرّسام يتم تقييمها بعدد الأبقار التي يرسمها في اللوحة.

الرّسام يمكن أنْ يكون خلاقًا عندما لا تكون لأشكال لوحاته أي علاقة بالأنموذج.

فالفن هو القدرة على خلق بناء، لا يقوم على تبادل الشكل واللون، ولا على أسس جمالية في التشكيل، وإنّما على أسس الثقل، السرعة واتجاه الحركة.

يجب إعطاء الأشكال حياة وحق الوجود الفرديّ.

الطبيعة لوحة حيّة وقد نعجب بها.

نحن قلب الطبيعة النابض.

نحن بنيان هذه اللوحة الحيّة الضخمة، القيّم.

نحن دماغ الطبيعة الحيّ الذي يطيل حياتها.

إنّ تقليدها، وتكرارها، لهو سرقة، ومقلّدها لصٌ، إنّه عديم الكفاءة هذا الذي لا يعطي شيئا، لكنه يُحبُّ أنْ يأخذ الأشياءَ، ويقول إنّها ممتلكاته. تزييف.

نَذَر الفنان لأنْ يكون خلاقًا حرًا، لا نهَابًا حُرًا.

أُعطيت للفنان موهبةٌ علّه يعطي الحياة حصته من الإبداع وليعجّل من مجرى الحياة السّلس، في الإبداع المطلق فقط، سيحصل الفنان على حقوقه.

وهذا ممكن عندما نحرّر كلّنا الشّكلَ الفني من الفكرة البرجوازية الصغيرة حول الموضوع، ونعلّم وعينا على عدم رؤية كلّ شيء في الطبيعة كمواضيع وأشكال حقيقيّة، وإنّما ككتل مادية يجب منها أنْ تُصنع أشكالٌ ليست لها أى علاقة بالطبيعة.

وعندها تختفي عادة رؤية، في اللوحات، عذارى قديسات أو فينوس مع كيوبيد سمين لعوب.

إن ما له قيمة بذاتها في الإبداع التصويري هو اللون والنسج، إنه الجوهر التصويري، لكن هذا الجوهر كان يقتله دائما الموضوع.

ولو كان رسامو عصر النهضة قد اكتشفوا سطح اللوحة لكانت أكثر تفوقًا ولكانت لها قيمة أكبر من أى عذراء أو جيوكندة.

فأي خماسي أو سداسي لو نُحِتَ، لكان نحتًا أكثر تفوقًا من تمثالي "فينوس دي ميلو" و"داود".

مبدأ المتوحش هو أنْ يخلق فنًا يستنسخ الأشكال الحقيقية للطبيعة.

وفي محاولة لتقليد الشّكل الحي في اللوحة، فإنهم أعادوا إنتاج صورته الميتة.

فالحيُّ اختزل إلى حالة ساكنة، وميتة.

أخذوا كلّ ما هو حيّ، ونابضٌ، وثبتوه على اللوحة مثلما تُثبّت الحشرات في علبة مُجمّعٍ.

وكان هذا يسمى في مفهوم الفن زمن البلبلة.

فحين كان عليهم أنْ يخلقوا، فإنهم استنسخوا، وعوضا عن أنْ يحرروا الأشكال من المعنى والمضمون، فإنهم راحوا يثرونها زينةً بهذا العبء.

كان عليهم أنْ يرموا هذا العبء، لكنهم شدوه حول عنق الإرادة الخلاقة.

إنّ فن الكلمات، والرّسم، والنّحت، كان أشبه بجَمل مثقلٍ بخليط من الجواري، والأمراء والأميرات.

كان الرّسم ربطةَ عنق على قميص مُنشّى لرجل مهذّب، والمشدّ الوردي لشدّ البطن.

الرّسم كان الجانب الجمالي من الموضوع.

لكن لم يكن أبدًا نفسَهُ، غايةً بذاتها.

كان الرّسامون موظفين رسميين، يقومون بجردة لممتلكات الطبيعة، هواة لتجميع نماذج الحيوان والحشرات، والنباتات وعلم الآثار.

في أيّام ليست بعيدة منّا، شَغَل الشبابُ أنفسهم بالخلاعة، فحولوا الرّسم إلى كلّ شيء متهتك لا خير فيه.

لم تكن هناك أي محاولة لإنجاز رسمٍ بحت، خالٍ من خاصيّات الحياة الحقيقية.

لم تكن هناك واقعية الشكل التصويرية من أجلها هي، لم يكن هناك خلق.

الواقعيون الأكاديميون هم آخر المنحدرين من المتوحش.

إنّهم هم الذين يجولون بثياب الماضي البالية.

وثانيةً، كما من قبل، ألقى بعضهم عنه هذا الثوب الوسخ، وبإعلانهم المستقبلية، فإنّهم أعطوا تجار خِرق الأكاديمية صفعة على الوجه.

عندما راح المستقبليون، بحركة جبارة، يدقّون على الوعي كما على مسامير لغرزها في حائط صخري.

لإخراجكم من أقبية الموتى إلى سرعة عصرنا.

أوكّد لكم بأنّ كلّ الذين لم يسيروا في طريق المستقبلية، كمظهر الحياة الحديثة، فإنهم مدانون بالزحف إلى الأبد على القبور القديمة وبالتغذّي على فضلات الأزمنة الغابرة.

كشفت المستقبلية عن "جِدّة" الحياة الحديثة: جمال السرعة.

وبفضل السرعة، فإننا نتقدم بسرعة أكثر.

ونحن الذين كنّا مستقبليين بالأمس، لقد وصلنا عبر السرعة إلى أشكال جديدة، وعلاقات جديدة مع الطبيعة والأشياء.

وصلنا إلى السوبرماتية بعد أنْ نبذنا المستقبلية كـدهليز سيمرّ من خلاله، أولئك الذين تخلّفوا.

لقد هجرنا المستقبلية، ونحن، الأكثر جرأة، "بصقنا" على محراب فنها.

ألا يستطيع الجبناء البصق على أصنامهم؟

كما فعلنا بالأمس!!!

أقول لكم إنكم لن تروا الجَمالات والحقيقة الجديدة ما لم تصمموا على أنْ تبصقوا.

كلّ الفنون التي كانت قبلنا ما هي إلا صدريات عتيقة نغيّرها كما تغيرون التنورة، بالضبط.

وعندما ترمونها، فإنكم تشترون أخرى.

لماذا لا ترتدون ملابس جَدّاتكم، أنتم الذين لا تتمالكون أنفسكم إعجابًا بصورهن المُكحّلة؟

كل هذا يبرهن على أنّ جسدكم يعيش في العصر الحالي، في حين أنّ روحكم ترتدي صدرية جدتكم.

لهذا السبب تقدرون رسامين مثل سوموف وكوستوديف ورثّاثين آخرين.

أمّا أنا، فإنّي أكره هذا النوع من تجّار سقط المتاع.

في الأمس، كنّا ندافع عن المستقبلية، مرفوعي الرأس افتخارًا.

اليوم، نحن فخورون بالبصق عليها.

وأصرّح بأنّ الذي غطينا بالبصاق، سيُقبل.

ابصقوا أنتم أيضًا على الأسمال العتيقة واكسوا الفن بالجديد.

لم نرفض المستقبلية لأنّ الدهر أكل عليها وشرب، وأنّ نهايتها اقتربت. كلا. إنّ جمال السّرعة الذي اكتشفته خالدٌ، وسيكتشف الكثيرُ فيها الجديدَ.

وبما أنّنا نجري نحو هدفنا، بفضل سرعة المستقبلية، فإنّ الفكر يتحرّك بسرعة، وهذا الذي يجد نفسه ما يزال في المستقبلية، فإنّه أقرب إلى هذا الهدف وبعيد جدًا عن الماضي.

إنّ عدم تفهمكم لهو شيء طبيعي جدًا، فهل يمكن لراكب عربة أنْ يفهم انفعالات وانطباعات هذا الذي يسافر بالقطار السّريع أو يشق الفضاء؟

فكيف لإنسان، يركب عربة يجرها حصان واحد، أنْ يفهم تجارب وانطباعات شخص يسافر في قطار سريع أو يطير في الفضاء؟

الأكاديمية قبو متعفّن حيث يَجلدُ الفنُّ نفسَه.

إنّ الحروب الكبرى والاختراعات العظيمة، والانتصار على الفضاء وسرعة التنقّل، والهواتف والتلغرافات، والبوارج... كلّ هذا يُعبّر عن سيادة الكهرباء.

وفي أثناء ذلك، يرسم فنانونا الشباب تماثيلَ نيرون ومحاربين رومان نصف عراة.

المجد للمستقبليين الذين حظروا رسم أفخاذ النساء والصور الشخصية والقيثارات في ضوء القمر.

لقد أنجزوا خطوة هائلة إلى الأمام، لقد رموا اللحمَ، ومجّدوا الآلة.

اللحم والآلة هما عضلتا الحياة، فهما الجسمان اللذان يسيّران الحياة.

هنا عالمان يتقاربان

عالَم اللحم وعالَم الحديد.

كلا الشكلين وسيلةُ العقل الانتفاعي.

من اللائق أنْ نضيء موقف الرّسام تجاه أشكال أشياء الحياة.

فالرّسام ظَلّ إلى الآن يمشي وراء الموضوع.

وعلى النّحو ذاته، تلاحق المستقبلية الجديدة آلة السباق المعاصر.

هذان الفنّان، القديم والجديد (المستقبلية)، هما ما وراء الأشكال المتراكضة.

سؤال يطرح نفسه: هل سيضع الفن التصويري هدفًا له يبرّر وجوده الخاص به؟

كلا.

لأن في مجاراة شكل الطائرات أو السّيارات سنظل دائمًا في انتظار أشكال جديدة تطرحها الحياة التقنية.

وثانيا:

وبسبب ملاحقة شكل الأشياء، فإنّنا لا نستطيع الذهاب إلى الرّسم كغاية بذاته، إلى الإبداع الفوريّ.

سيبقى الرّسم وسيلةً لإعادة إنتاج أشكال الحياة هذه أو حالتها تلك.

لم يحظر المستقبليون رسم العري من أجل تحرير الرّسم المتحرر أو الكلمة، لكي يتجها صوب الاستقلالية.

وإنما بسبب تغيّر في جانب الحياة التقني.

إنّ الحياة الفولاذية، والآلية، وهدير السيارات، وبريق المصابيح الكهربائية، ودمدمة مراوح الطائرات... كلّ هذا أيقظ الرّوح التي تختنق في دياجير العقل الكهل، ماضيةً إلى ملتقى طرق السّماء والأرض.

لو كان الرّسامون كلّهم قد رأوا تقاطع هذه الطرق السّماوية، لو احتضنوا هذا السّباق المذهل وتشابُكات أجسادنا بسُحُب السّماء، لما كانوا قد رسموا الأقحوان.

لقد أوحت ديناميكية الحركة بفكرة تشجيع ديناميكية الرّسم التشكيلي.

غير أنّ جهود المستقبليين لإعطاء رسم تشكيلي خالص، باءت بالفشل.

لم يستطيعوا التحرر من تمثّل الأشياء، مما كان سيجعل مهمتهم أسهل.

فبعد أنْ أزالوا إلى النصف عن حقل اللوحة العقل، هذا الورم الصُلب، عادة رؤية كل شيء بشكله الطبيعوي، فإنهم نجحوا فى تشكيل لوحة الحياة الجديدة، لوحة الأشياء الجديدة. لكن لا شيء آخر.

وفي نقل الحركة، تمّ تلاشي كمال الأشياء، مثلما اختفت أجزاؤها الومّاضة وسط الأجساد المتراكضة. وفي تشكيلهم لأجزاء الأشياء وهي تمر راكضة، فإنهم مجبرون على إعادة إنتاج انطباع الحركة.

ولإعادة إنتاج حركة الحياة المعاصرة، يقتضي العمل مع أشكالها.

وهذا هو ما جعل وصول الرّسم إلى هدفه أمرًا صعبًا.

لكن مهما يكن من أمرها، عن وعي أو غير وعي، من أجل الحركة أو لإعادة إنتاج الانطباع، فإنّ كمال الأشياء قد تبدّل.

وفي هذا الكسر، وفي تبدّل الكمال هذا، يكمن المعنى المستتر الذي قد أخفاه الهدف الطبيعوي.

لم يكن في عمق هذا التهديم، مبدئيا الإعراب عن حركة الأشياء، وإنما دمارها، من أجل الجوهر المحض تصويري، أيّ الانضمام إلى الإبداع اللاتمثّلي.

إنَ تغيّر الأشياء السريع قد صدم المستقبليين – الطبيعويين، لذا راحوا يبحثون عى وسيلة لإعادة إنتاجها.

فرسم اللوحات المستقبلية التي ترونها ولد من اكتشاف النقاط على سطح اللوحة، حيث كان وَضْعُ الأشياء الحقيقية، حين تنفصل بعضها عن بعض أو تلتقي، أعطى مهلةً لسرعتها القصوى.

يمكن اكتشاف هذه النقاط، بشكل مستقل عن القانون الفيزيائي للطبيعة وللمنظور.

وهكذا نرى الغيوم، والخيل، والعجلات، وأشياء أخرى متنوعة، تظهرُ، في الرّسوم المستقبلية، بأوضاع لا تطابق الطبيعة.

صار لحالة الأشياء أكثر أهمية من جوهر الأشياء ومعناها.

ها نحن نرى صورة غير عادية.

نظام الأشياء الجديد يجعل العقل يجفل.

العوام يصرخون ويبصقون احتقارًا، الناقد يهجم على الفنان ككلب خرج من منفذ.

عيبٌ عليهم!

برهن المستقبليون على إرادة هائلة لكسر عادات الأدمغة الشائخة، لانتزاع الجلد المتصلب من الأكاديمية، وللبصق في وجه التفكير السليم.

وبعد أنْ نبذ المستقبليون العقل، فإنّهم نادوا بالحدس بصفته عنصرًا شبهَ واع.

لم يبدعوا لوحاتهم اعتبارا من أشكال الحدس شبه الواعية، وإنما بتوظيف أشكال العقل الانتفاعي.

وبالتالي، يعود الفضل إلى الشعور الحدسي، اكتشاف الاختلاف بين الحياتين فقط؛ حياة الفن القديم وحياة الفن الجديد.

نحن لا نرى العنصر شبه الواعي في تشكيل اللوحة نفسه.

بالأحرى، إننا نرى التدبير الواعي للتشكيل.

نرى حشدًا من الأشياء في اللوحات المستقبلية، إنّها متناثرة على سطح اللوحة بتوزيع غير طبيعي حياتيًا.

تكديس الأشياء هذا لم يتأت عن الشعور الحدسي، وإنّما من انطباع بصري محض، بينما تصميم، وتشكيل اللوحة، مدبر لإعطاء هذا الانطباع.

وشعور ما وراء الوعي تمت إزالته.

وبناء على ذلك، فإننا لا نمتلك أيْ شيء حدسي خالص في اللوحة.

فحتى جمال اللوحة، إذا عثرنا عليه، يتأتى هو أيضًا من ذائقة جمالية.

لدي شعور أنّ على الحدسي أنْ يكشف عن نفسه في أشكال غير واعية ومن دون استجابة.

وأعتقد أنّه من الضروري فهم الحدسي في الفن كغاية شعور البحث عن الأشياء؛ فالحدسي كان يتبع طريقًا واعيًا كليًّا، شاقًا طريقه، بعزم، في الرّسام.

(يتشكّل على نحو ما مستويان واعيان يتقاتلان بينهما).

لكن الوعي المعتاد على تعليم العقل الانتفاعي لم يستطع أنْ يتوافق مع الشعور الذي أدّى إلى تدمير التمثّل.

لم يفهم الفنان هذا الهدف، وبخضوعه لهذا الإحساس، خان العقل وشوه الشكل.

إنّ لإبداع العقل الانتفاعي وجهة محددة.

أما الإبداع الحدسي، فليس له وجهة نفعية. فحتّى الآن، ليس لنا كشفٌ لهذا الحدسي في الفن.

فكلّ اللوحات تسير خلف أشكال النظام الانتفاعي الخلاقة، كلّ اللوحات الطبيعوية لها الشكل عينه الموجود في الطبيعة.

على الشكل الحدسي أنْ ينبثق من لا شيء.

مثلما يبتكر العقل، من لا شيء، أشياءَ للاستخدام اليومي، ويتقنها.

لهذا تبدو أشكال العقل الانتفاعي أكثر تفوقًا من أيّ محاكاة تعرضها اللوحة.

أكثر تفوقًا لأنها حيّة، لأنها تخرج من المادة التي أُعطيت هيئة جديدة لحياة جديدة.

هنا الألوهة التي تأمر الكريستال بأنْ يأخذ شكل وجود آخر.

هذه معجزة.

لابد أنْ يكون ثمّة معجزة في الإبداع الفني أيضًا.

أما الواقعيون فعندما ينقلون إلى لوحاتهم أشياء حيّة، فإنّهم يحرمونها من حياة الحركة.

وأكاديمياتنا ليست مكرّسة لرسم الحياة، وإنّما لرسم الموت.

حتى يومنا هذا، كان يُملى على الشعور الحدسي بأنْ يستخرج أشكالا جديدة دائمًا، لا أعرف من أى هاوية بعيدة الغور، للمجيء بها إلى عالمنا.

لكن ليس هناك أيّ برهان على هذا في الفن، ومع ذلك فلابد أنّه موجود.

لدي شعور أنَ هذا البرهان يوجد الآن بهيئة حقيقية وواعية كلّيًا.

على الرّسام أنْ يعرف ماذا، ولماذا تحدث الأشياء في لوحاته.

سابقا كان الفنان يعيش في حالة مزاجية معينة؛ كان ينتظر طلوع القمر، وحلول الغسق، ويضع مِظلّات خضراء على المصابيح، وكلّ هذا كان ينغّم مزاجه كالكمان.

لكن عندما يُسأل لماذا هذ الوجه مُنهكٌ، أو أخضر، لا يستطيع إعطاء جواب مضبوط.

"أريده هكذا، أنا أحبّه هكذا".

وفي نهاية الأمر، ننسب هذه الرغبة إلى الإرادة الحدسية.

وبالتّالي، فإن الشّعور الحدسي لا يعبّر عن نفسه بوضوح. وفي هذه الحالة، يجد نفسه ليس في حالة شبه واعية فقط، وإنما كذلك في حالة غير واعية كليًا.

كان تَشوّشُ هذه المفاهيم ينعكس في اللوحات. واللوحة كانت نصف واقعية، نصف مشوهة.

لكوني فنانًا، فإنه من الواجب علي أنْ أعرف لماذا في لوحاتي وجوه الناس مرسومة باللون الأخضر أو بالأحمر.

الرسم والألوان والصَبغ، كامن سلفا في داخل جهازنا العضوي. وانفجاراته تفيض أحيانًا بالعظمة والاستلزام.

فهي تلوّن نظاميَ العصبي.

ولونها يحرق دماغي.

لكن الألوان كان قد كبتها التفكير السليم، واستعبدها. ثُمَّ وهنت روحها وماتت.

وعندما تنتصر روح الألوان على التفكير السلّيم، فإن الألوان تسيل فوق شكل الأشياء الواقعية الذي تكرهه.

الألوان نَضَجت، لكن شكلها لم ينضج في الوعي.

لهذا السبب كانت الوجوه حمراء، وخضراء، وزرقاء.

لم يكن هذا سوى دليل شيء قريب الحدوث يفضي إلى إبداع أشكالٍ في اللوحة، أشكال كانت غاية بذاتها.

حاليًا، يجب إعطاء الجسم شكلا، وهيئةً حيّة في الحياة الحقيقية.

لكن هذا سيتحقَق عندما تخرج الأشكال من كتلة اللوحة، أي عندما تولد ولادة الأشكال النفعيّة.

فهذه الأشكال لن تكون تكرارًا لأشياء حيّة في الحياة، وإنما ستكون هي نفسها الأشياء الحيّة.

إنَ سطح لوحة ملوّن لهو شكلٌ حيٌّ وحقيقي.

إنَ الشّعور الحدسي يتحوّل الآن إلى وعي، وهو ليس شبه وعي.

بل على العكس من ذلك، كان دائمًا واعيًا، إلا أنَّ الفنان كان عاجزًا عن شرح متطلبات هذا الشعور.

إنّ أشكال السوبرماتية، أو الواقعية التصويرية الجديدة، تثبت أنّ الأشكال التي وجدها العقل الحدسي كانت قد تكونت من لا شيء.

والمحاولة التي تمَت لتشويه الشّكل الحقيقي وكسر الأشياء، في التكعيبية، كان لها هدف واحد؛ هو إدخال الإرادة الخلاقة في الحياة المستقلة للأشياء التي ابتدعتها.

٣: رسم المستقبليّة

إذا أخذنا أي نقطة في الرّسم المستقبلي، سنكتشف فيها إمّا شيئًا يرحل منها أو يصلها، وإما نقطةَ فضاء مغلق.

لكننا لن نجد سطحًا مستويًا مستقلا، وحرًا؛ فالرّسم، هنا لا شيء سوى معطف خارجي للأشياء.

وكان كلّ شكل للشيء تصويريًا بقدر ما كان شكله ضروريًا لوجوده، وليس العكس.

يعتبر المستقبليون ديناميكية الرّسم التشكيلي لها أهمية أولوية في الرّسم؟

ولفشلهم في تدمير التمثّل (المحاكاة)، فإنّهم لا يحققون سوى ديناميكية الأشياء فقط.

لذلك فإنّ الرّسوم المستقبلية، وكلّ رسوم الماضي، يمكن اختزالها من عشرين لونًا إلى لون واحد ومع هذا تبقى محافظة على تأثيرها.

لوحة الرسام ربين: "إيفان الرهيب" يمكن أنْ تُحرم من اللون ومع ذلك سيكون لها وَقْع الرعب ذاته كما مع اللون.

سيواصل الموضوع في قتل اللون، ولن نلاحظ ذلك أبدًا.

ثم عندما تكون الوجوه مرسومة بالأخضر أو الأحمر، فإنّها تقتلُ إلى حد ما الموضوعَ، واللون يصبح ملحوظًا أكثر. واللون هو ما تحيا به اللوحة، وهذا يعني أنّه الأكثر أهمية.

وهنا قد وصلتُ إلى أشكال لونية خالصة.

والسوبرماتية هي فن الرسم الخالص، الذي لا يمكن اختزال استقلاليته إلى لون واحد.

يمكن تصوير عدو حصان بقلم رصاص ذي لون واحد، ولكن من المحال تصوير حركة كتل حمراء خضراء أو زرقاء بقلم الرصاص.

(وإذا كانوا يرغبون في أنْ يكونوا رسامين خالصين، فإن عليهم التخلي عن الموضوع والأشياء).

يشير هذا المطلب من أجل ديناميكية الرّسم التشكيلي، إلى الحاجة إلى أنْ تنبثق الكتلة في الرسم من الشيء، وأنْ تذهب صوب استقلالية اللون، وصوب سيطرة الأشكال التصويرية سعيًا إلى هدف في ذاته بالنسبة إلى المضمون والأشياء، صوب السّوبْرِماتية التي لا تتمثّل مواضيع (محدودة المدلول)، الواقعية الجديدة في الفن، صوب إبداع مطلق.

عبر أكاديمية الأشكال، تذهب المستقبلية إلى ديناميكية الرّسم.

جهود الاثنين تفضي إلى السوبْرِماتية في الرّسم.

إذا تفحصنا الفن التكعيبي وتساءلنا: ما الطاقة في الأشياء التي دفعت الشّعور الحدسي إلى النّشاطية؟ فإنّنا سنرى أنّ للطاقة، في الرّسم، دورًا ثانويًا.

فالشيء ذاته وكذلك جوهره وغرضه ومعناه، وكمال تمثّلاتِه (كما كان التكعيبيون يعتقدون)، كلُّ هذا كان أيضا ليس ضروريًا.

كنا نعتقد، حتى الآن، أنّ جمال الأشياء تمَ الحفاظ عليه عندما كان يعاد إنتاج الأشياء بشكل كامل في اللوحة، حينئذ في الخشونة أو في تبسيط الخطوط، نرى جوهرها.

ولكن انتبهنا إلى أنّ الأشياء تنطوي على وضعية أخرى تكشف لنا أكثر جمالها الجديد.

أيْ: اكتشفَ الشعورُ الحدسي، في الأشياء، طاقة التنافرات الحاصلة لقاء شكلين متعارضين.

للأشياء مجموعة من العناصر الزمنية. مظهرها متنوِّع، وتبعا لذلك رسمُها أيضًا.

وكلُّ مظاهر زمن الأشياء والاستقلال الذاتي (حلقات النمو) هذه، تصبح أكثرَ أهمية من جوهرها ودلالتها.

لقد تبنَى التكعيبيون هذه المظاهر الجديدة واستخدموها كوسائل لتكوين لوحاتهم.

ثمَّ إنَّ هذه الوسائل كانت مركَّبة بطريقة بحيث ينتج التأثيرَ المفاجئ، الحاصل نتيجةَ لقاءِ شكلين، تنافرًا ذا توتر أقصى.

إنّ سلّم كلّ شكل لهو اعتباطي.

مما يبرر ظهور أجزاء الأشياء الحقيقية في أماكن لا صلة لها بالواقع.

وببلوغ هذا الجمال الجديد، أو ببساطة الطاقة، حررنا أنفسنا من انطباع كمال الأشياء.

العبء الثقيل أخذ يتصدع على رقبة الرّسم.

الشيء المرسومٌ وفق مبدأ التعكيبية، يمكن اعتباره منتهيًا، عندما تستنفد تنافراته.

على الفنان أنْ يحذف كلّ الأشكال التي تتكرّر بوصفها نُسَخًا.

غير أنّه إذا وجد الفنان أنّ للوحة توترًا ضعيفًا، فهو حرّ في أنْ يأخذ أشكالا معيّنة من شيء آخر.

نتيجةً لذلك في التكعيبية، يلغى مبدأ إعادة إنتاج الأشياء.

اللوحة أُنجزت، لكن الشيء لم ينقل.

مما تقدَّم نستنتجُ:

إذا الفنان، طوال آلاف السنوات الماضية، كان يحاول الاقتراب، بقدر الإمكان، من محاكاة الشيء، من نقل جوهره ودلالته، فإنّه، في عصرنا، عصر التكعيبية، قد دمّر الأشياء بجوهرها ودلالتها، ومقصدها.

وفوق أنقاضها، نمت لوحةٌ جديدة.

فالأشياء اختفت كدخان، من أجل ثقافة فنيّة جديدة.

فإنْ كان لهم أهداف مختلفة، فإن التكعيبية، كما المستقبلية ومجموعة الجوّالين، كلّهم متساوون تقريبًا من الوجهة التصويرية.

تُكوّن التكعيبية لوحاتها اعتبارًا من أشكال الخطوط، ومن مختلف النسيج التصويري، ويدخل فيها الحرف والكلمة يواجهان تنوّع الأشكال داخل اللوحة.

إنّ ما يهم هو قيمتها التخطيطية. وغاية كلّ هذا هو إحداث التنافر.

وهذا يبرهن على أنّ أهداف اللوحة هي أقل تأثرًا.

لكن بما أنّ بُنية هذه الأشكال مشيدة على تشابكها أكثر مما على تلوينها، فإنّ هذا يمكن إنجازه فقط بالصبغ الأسود والأبيض أو بقلم الرصاص.

ونجمل هذه الخلاصة ونقول:

إنّ كلّ مسطح مرسوم، متحول إلى بروز تصويري ناتئ، لهو نحتٌ مصطنع ملوّن، وكلّ بروز متحول إلى سطح هو رسم.

كان برهان الإبداع الحدسي، في الفن التصويري، زائفًا، لأنّ التشوّه هو نتيجة المقاومة الداخلية للحدس داخل شكلِ ما هو حقيقي.

الحدس هو العقل الجديد الذي يخلق أشكالا على نحو واعٍ.

لكن الرسام الخاضع للعقل النفعي يقود معركة غير واعية؛ حيث تارة يذعن للشيء، وتارة يشوّهه.

غوغان، الذي فرَّ من الحضارة، كان يعيش وسط المتوحشين وقد وجد عند البدائيين حريةً أكثر مما في الأكاديمية، وجد نفسه خاضعًا للعقل الحدسي.

كان يبحث عن شيء ما بسيط، ملتوٍ أو فظ.

كان يبحث عن الإرادة الخلاقة.

فإنّه، مهما كلف الأمر، لن يرسم الشيء كما كانت تراه عين التفكير السليم.

لقد وجدَ الألوان دون أنْ يجدَ الشكل، لم يجد الشكل، ليس لأنّ الحس السليم أراد أنْ يبرهن له غباء رسم شيء آخر غير الطبيعة.

وهكذا علّق قوة الإبداع الكبرى على الهيكل العظمي للإنسان، حيث جفّت.

عديد من المحاربين، ومن المواهب الجبارة كانوا قد علّقوا مواهبهم كما نعلّق الغسيل على سياج من القضبان.

كل هذا حُبًّا بِخَلاء مُشجّر طبيعي.

لا تتركوا للسلطات أنْ تعيقنا عن حراسة هذا الجيل الجديد من المشاجب التي أحبتها هذه السلطات كثيرًا والتي أدفأتها.

إنّ جهود السلطات الفنية لتوجيه الفن في طريق التفكير السّليم يختزل الإبداع إلى الصّفر.

والشّكل الحقيقي مع الناس الأقوياء تشويه.

التشويه قاده الأقوياء إلى لحظة التلاشي، لكن دون الخروج من إطار الصفر.

إلا أنني قد حوّلت نفسي إلى صفر الشكل وانبثقت من اللاشيء إلى الإبداع، هذا بالنسبة إلى السوبرماتية، الواقعية الجديدة في الرسم – إلى الإبداع اللاتمثّلي، غير المُحاكي.

السوبْرماتية هي بداية ثقافة جديدة؛ تمّ الانتصار على المتوحش، كما تمّ على القرد.

لم يعد هناك حب للزوايا الصغيرة الجميلة، ولا ذاك الحب الذي باسمه نخون حقيقة الفن.

المربع ليس شكلا من أشكال اللاوعي، إنّه إبداع العقل الحدسي.

إنّه وجه الفن الجديد.

المربع هو المولود الحيّ المهيب.

إنّه الخطوة الأولى للإبداع الخالص في الفن.

قَبلَه كانت هناك تشويهات ساذجة ونسخ عن الطبيعة.

لقد أُصبح عالمنا الفني جديدًا، وخالصًا، ولا تمثّليًا؛ لا يتشبّه شكلا له دلالة محددة. فكلُ شيء قد تلاشى، ولم يبق سوى كتلة المادة التي بها سيبنى الشّكل الجديد. في الفن السّوبرماتي، ستحيا الأشكال، كما تحيا القوى الحيّة للطبيعة.

تعلن هذه الأشكال أنّ الإنسان بلغ التوازن، من حالة الاستدلال الواحد إلى حالة الاستدلال المضاعَف (عقل نفعي وعقل حدسي).

إنّها الواقعية الجديدة التصويرية، نعم تصويرية، لأنّها محررة من واقعية الجبال، والسّماء، والماء. فحتّى الآن، ما زالت هناك واقعية الأشياء، وليست واقعية الوَحْدات التصويرية، الألوان المبنية على نحو لا تعتمد فيه على الشّكل، ولا على اللون، ولا على موقعها مقارنة بوَحْدة أخرى.

كلُّ شكلٍ حرّ وفرداني.

كلُّ شكلٍ عالَم.

أيُّ سطحٍ للرسم هو أكثر حياة من أيّ وجه له عينان وابتسامة.

إنَ الوجه المرسوم في لوحة لهو محاكاة للطبيعة على نحو يثير الشفقة. فما هذا التلميح سوى استحضار الحيّ.

السّطح حيّ، ها هو وُلِدَ. التابوت يوحي لنا بالميّت، اللوحةُ بالحيّ. أو على العكس، الوجهُ الحيّ، المنظرُ في الطبيعة، يوحي لنا باللوحة، أي بالميّت. لذا نجد أنْ النّظر في سطح ملون بالأحمر والأسود، أمر غريب.

لذلك لماذا نضحك استهزاءً، ونبصق على معارض التيّارات الجديدة.

كان الفن ومهمته الجديدة، يتلقيان دائمًا البصاق.

القطط تتعوّد على المكان الذي تعيش فيه، ومن الصعب أن تتأقلم مع مكان جديد.

لهؤلاء الناس، الفن كليًا غير نافع. فهم لا يريدون سوى بورتريهات جَدّاتهم أو أجمَات اللَيلك المفضّل لديهم.

كلُّ شيءٍ يجري من الماضي إلى المستقبل، بينما يجب على كلِّ شيءٍ أنْ يعيش في الحاضر؛ لأنَّ أشجار التفاح ستذبل في المستقبل.

سيمحو الغدُ آثارَ الحاضر، ولن تستطيعوا اللحاق بمسيرة الحياة.

مثل حجر الطاحونة، حُمأة الماضي ستمتصُّكم في الدوّامة.

لهذا السبب اشمئزُ من مُموّني النُصُب الضريحية.

الأكاديمية والنقاد هما حجر الرّحى المعلّق على رقبتكم، والواقعية القديمة هي التيار الذي يريد إعادة إنتاج الطبيعة الحيّة.

إنهم يتصرّفون كما كانوا في ظل محاكم التفتيش.

هذه المهمة فعلا مضحكةٌ؛ لأنّهم يريدون إجبار ما يأخذونه من الطبيعة، على أنْ يحيا في لوحة، بأيّ ثمن كان.

وبينما كلُّ شيء يتنفّس ويجري، فإنَّ لوحاتَهم تتَمثّل وضعيات جامدة.

إنّه أقسى من التعذيب بالدولاب، تماثيل متحركةٌ حيّةٌ، مثبّتة في نقطة جامدة، في وضعية السّباق.

أليس هذا عذابًا؟

أنْ توضع الروحُ في الرّخام ثم السّخرية من الحيّ.

وفخرُكم هو أنْ يعرف الرّسامُ كيف يعذّب.

وتضعون العصافير أيضًا في القفص من أجل سروركم.

ومن أجل العلم، تحبسون الحيوانات في حدائق الحيوان.

أشعرُ بالسعادة لكوني هربتُ من زِنزانةِ الاستجواب الأكاديمي.

لقد بلغتُ السّطح، ويمكنني أيضا بلوغ بُعدَ الجسم الحيّ.

سأستخدمُ البُعدَ انطلاقًا من الذي سأبدع منه بُعدًا جديداً.

لقد حررتُ الطيورَ كلّها من قفصها الأبدي، وفتحتُ أبـــواب حـــدائق الحيوان.

لتلتقط الطيورُ والبهائمُ بقايا فنّكم.

ليسبح الدبُّ المُحرَّر في ثلوج الأصقاع الشمالية، على أنْ يقاسي عناءَ مَربى الحديقة الأكاديمية، المليء بالماء المَغْليّ.

إنكم تُعجبون بتكوين لوحة، في حين هذا التكوين هو الحُكْم المُنفّذ بحَقّ الشكل المنذور من قبل الفنان لوِضْعةٍ أزليّة.

إعجابكم هو تصديق على هذا الحُكْم.

نحن، جماعة الحركة السوبْرماتية المكوّنة مـــن مـــاليفتيش وبـــوني، ومفيكوف، وكليون، وبوجوسلافسكايا، وروزا نوفا، نناضل من أجل تحرير المواضيع من إلزامات الفن. ونناشد الأكاديميات إلى الكفّ عـــن لعـــب دور مُستَجوبي الطبيعة.

المثاليةِ أداةُ تعذيب، استلزامات الشّعور الجمالي.

إنّ إسباغ الكمال المثالي على الشّكل الإنساني لهو إماتة الكثير من خطوط الجهاز العضلي الحيّة.

النزعة الجماليّة هي فضلات الشّعور الحدسي.

جميعكم يريد رؤيةَ قِطَعٍ من الطبيعة الحيّة معلقةً على جدرانكم.

مثلما كان نيرون يلتذ بمشهد الأجساد البشرية مُمزَّقةً، وبضواري حديقة الحيوان.

أقول للجميع: ارفضوا الحبَّ، ارفضوا عِلم الجمال، ألقوا بحقائب الحكمة، ذلك لأنّ حكمتكم في الثقافة الجديدة، مضحكةٌ وبلا معنى.

لقد فككتُ عُقدَ الحكمة، وسرّحتُ وعيَ الألوان.

انسلخوا بسرعة عن جلد القرون المُتلف، وستتمكنون بكلّ سهولة من بلوغنا.

لقد تغلبتُ على المستحيل وكوّنتُ مهاويَ بأنفاسي.

لقد وقعتم، كالأسماك، في شِباك الأفق!

إننا نحن السوبْرماتيين نفتح لكم الطريق، فاسرعوا!

وإلا لن تتعرفوا علينا، غدًا.

(نسخة البيان النهائية عام ١٩١٦)

السوبْرِماتيّة

إنّ سطح اللوحة المستويِ الذي شكّل مربعًا، كان هو مصدر السوبرماتيّة؛ واقعية اللون الجديدة. (انظر: "من التكعيبية، ومن المستقبلية إلى السوبْرماتية").

ولدت السوبْرماتيّة في موسكو عام ١٩١٣. إنّ الأعمال الأولى، المعروضة في معرض الرسم ببتروغراد، أثارت سخط "الجرائد المحترمة" آنذاك والنقاد وكذلك أساتذة الرّسم المهنيين.

عندما تكلمتُ عن اللاتمثّل أردت فقط الإشارة بوضوح إلى أنّه في السوبرماتية لم تتم معالجة الأشياء، ولا المواضيع، إلخ... اللاتمثّل لم يكن معنيًا في الأمر. السوبرماتية نظام محدد ودقيق تمّت بموجبه حركة اللون عبر الطريق الطويل لثقافته. فالرّسم نشأ من مزج الألوان الذي حول اللون إلى مزيج مختلط ومشوش مؤسس على الدفء الجمالي لتفتح الأزهار. والأشياء نفسها خدمت كإطار؛ هيكل عظمي تصويري للفنانين الكبار. وجدتُ كلّما نقترب من ثقافة الرّسم أكثر، كلّما كانت هذه الهياكل العظمية (الأشياء) تفقد طبيعتها النسقية، وتتكسر مؤسِّسةً نظامًا جديدًا، يعترف به الرّسم.

أصبح واضحًا لي أنّ الاطر الجديدة للون الخالص يجب أنْ تُخلَق، مبنية على ما يطلبه اللون، وأنّ على اللون بدوره، هو أيضًا، أنْ يخرج من المزج التصويري إلى وحْدة مستقلة، بنية سيكون فيها، في الوقت ذاته، فردانيًا في ظرف جماعي ومستقلا على نحو فرداني.

يجب بناء نظام، في الزّمان والمكان، لا يعتمد على أيّ جمال، ولا على أيّ انفعال، أو مزاج ذهني، نظام يكون بالأحرى نظامَ الألوان الفلسفي حيث تُنجز التطورات الجديدة لتمثلاتنا، كقضية معرفة.

حاليًا يمرُّ طريق الإنسان بالفضاء، السّوبْرماتية عامود إشارة اللون في هاويته السحيقة. لون السّماء الأزرق انتصر عليه النظام السّوبرماتي، إنه مثقوب وقد دخل اللون الأبيض بصفته تمثلا حقيقيًا لللانهاية، لذلك هو متحرّر من لون السّماء الخلفي.

هذا النظام القاسي، البارد، الذي لا ابتسامة له، يتحرّك بواسطة الفكر الفلسفي. الآن قوته الحقيقية أخذت، فعلا، تتحرّك ضمن هذا النظام. كلّ هذه التلوينات التي أُنتِجَت بنيّة منفعية لهي عديمة الشأن، ومحدودة على صعيد المكان. إنّها مجرد طورِ إنجازٍ وتطبيقٍ نشأت عن المعرفة واستنتاج الفكر الفلسفي، في أفق نظرتنا إلى "زوايا الطبيعة الصغيرة" هذه التي تخدم الذوق البرجوازي الصغير أو تخلق ذوقًا جديدًا.

في مرحلة ما، كان للسوبْرماتية، عبر اللون، حركة فلسفية محضة، حركة معرفية، وفي مرحلة أخرى، هي شكل قادر على التطبيق بتوفير أسلوب جديد من التزيين السّوبرماتي.

لكن يمكن أن تَظهْرَ في الأشياء كتحوّل أو كتجسيد للمكان داخل هذه الأشياء، وبالتالي تزيح كمال موضوع الإبداع.

لقد أصبح واضحًا بفضل التفكير اللوني الفلسفي السّوبرماتي، أن الإرادة قادرة على تطوير نظام إبداعي وعندما يُلغى الموضوع كإطار تصويري ومونئل، وواسطة لدى الفنان، فإنّ إرادة الفنان ستحوّم في حلقة التشكيل، ووسط أشكال الأشياء.

كلّ ما نرى هو وليد الكتلة اللونية المتحولة إلى سطح مستو وحجم: كلّ ماكنة، بيت، إنسان، طاولة... يشكّل أنظمة حجومية تصويرية مقصودة لأغراض خاصة.

على الفنان، أيضًا، تحويل الكتل التصويرية وخلق نظام إبداعي. لكن هذا لا يعني أنْ يرسم لُويحات أزهارٍ عبقةٍ، لأنَّ كلَّ هذا سيكون تمثّلا ميّتا يذكّرنا الحيّ.

وحتى لو أنّ تركيبه ليس تمثّليًا – تشخيصيًا، لكنه مؤسس على ارتباط الألوان المتبادل، فإنّ إرادته ستحبَس بين جدران السّطوح الجمالية، بدلَ أن تنجز إدراكًا فلسفيًا ثاقبًا.

أنا حر فقط عندما إرادتي، مؤسِّسةً نفسها نقديًا وفلسفيًا على ما موجود، تكون قادرةً على صياغة أساسٍ لظاهرة جديدة.

لقد ثقبتُ ظلال القيود الزرقاء، فخرجتُ في البياض. أيّها الرفاق البحّارون، اسبحوا عقبي في الهاوية. لقد شيّدتُ عواميد إشارة السّوبرماتية.

لقد انتصرت على بطانة السّماء الملونة، انتزعتها، وفي الكيس المكوّن على هذا النحو، وضعتُ اللونَ، شددته بعُقدة. اسبحوا! الهاوية البيضاء الحرّة، اللانهاية أمامكم.

١٩١٩

المرآة السّوبْرِماتيّة

جوهر الطبيعة غير قابل للتبدّل في كلّ مظاهرها المتغيرة.

A ١: العالم كتنوع إنساني:

الله

النفْس

الرّوح

الحياة

الدين

التكنولوجيا

الفن

العلم

الذكاء

مفاهيم العالم

العمل

الحركة

المكان

الزمان

كلّ هذا يساوي صفرا.

١- العلم والفن ليس لهما حدود، ذلك لأنّ ما هو مفهوم لا حدّ له، لا يُحصى. وما لا حدّ له ولا يُحصى، فإنّه يعادل الصفر.

٢- إذا كانت إبداعات العالم هي طرق الله، و"طرقه لا يمكن النفوذ منها" – فهو وطريقه يساويان صفرا؟

٣- إذا كان العلم، والمعرفة والعمل قد خلقوا العالم، وخلقهم هذا لا نهاية له، فإنّ هذا الخلق يساوي صفرا.

٤- إذا كان الدين يمتلك معرفة الله، فإنّ معرفته صفر.

٥- إذا كان العلم يمتلك معرفة الطبيعة، إنّ معرفته صفر.

٦- إذا كان الفن يمتلك معرفة التناغم، الإيقاع، والجَمال، فإن معرفته صفر.

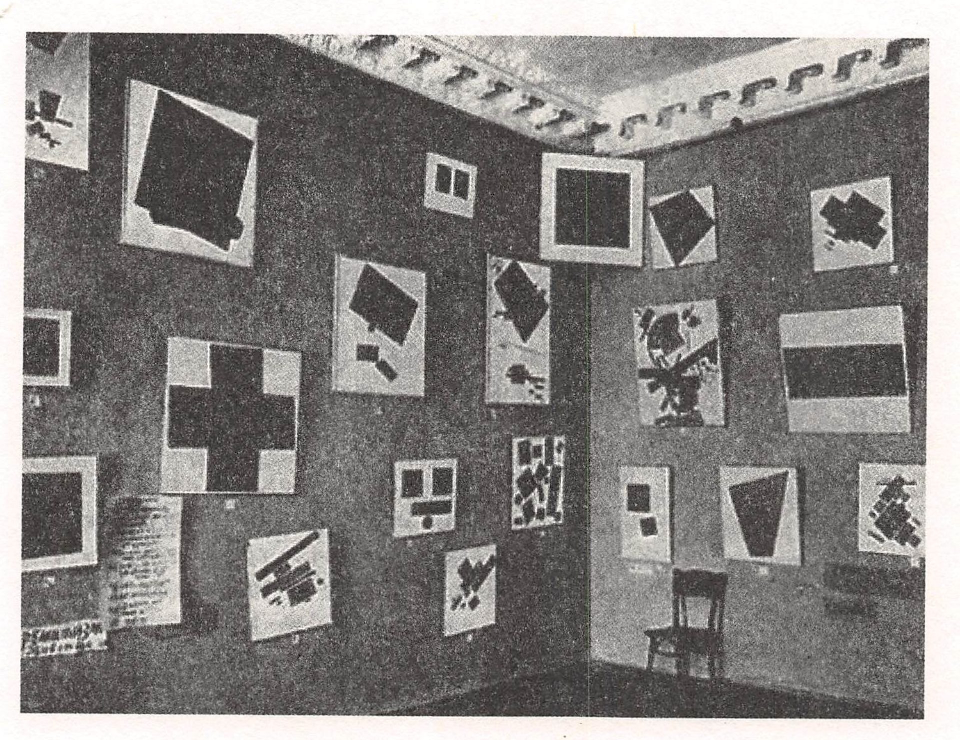
٧- إذا كان لأحد معرفة المطلق، فإن معرفته صفر.

٨- ليس ثمة وجود لا فيّ ولا خارجًا عني، لا شيء يمكنــه تغييــر أيٍّ شيء، لأنه ليس هناك شيء يمكن تغييره، أو يمكن أنْ يتَغيّر.

A ٢:

جوهر التميزات. العالَم نظير اللاتمثّل.

١٩٢٣



معرض ماليفيتش السوبرماتى الأول

(١١): فلاديمير مايَكوفسكي: المستقبلية بلشفيًا

"الشّعر هو رحلةٌ داخل المجهول...

إنّه كالراديوم المستخرج:

عامٌ من العمل، مثقالٌ من المنفعة،

من أجل كلمة واحدة تحتاج إلى طنٍ من معدِن اللفظ" .

مايكوفسكي

هناك نقّاد عرب، خصوصًا من لهم جذور ستالينية، يحاولون تصوير مستقبلية مايَكوفسكي وكأنّها مجرّد مغامرة عابرة، أو طيش شباب. مع أنَ تصويرهم هذا ينمُّ عن جهلٍ مطبق بوثائق الحقبة وكتابات مايَكوفسكي نفسه وسيرته، وهو كذلك تكرار ببغائي مقصود لما جاء في معاجم الستالينية للأدب الرّوسي؛ معاجم تعتبر كلَ ما ليس له علاقة بالواقعية الاشتراكية وما لم تباركه البيروقراطية السوفيتية، برجوازيًا أو رجعيًا أو رأسماليًا، وبالتالي من الضروري حذفه من الذاكرة الأدبيّة!

كان مايَكوفسكي (ولد في "بغدادي" جيورجيا عام ١٨٩٣ ومات في موسكو ١٩٣٠) في سن الخمسة عشر عندما انضم إلى الحزب البلشفي، سنة ١٩٠٨. وفي هذه الفترة كان لا يقرأ إلا ماركس والكتابات الثورية، وكان يكره الأدب والشُعراء؛ كراهيةً ستتجسد فيما بعد في احتقاره للأسماء الكبيرة. وسرعان ما أُعتقل بتهمة توزيع مناشير معادية، لكنّه أطلق سراحه

بعد يومين لصغر سنه، وبعد أشهر اعتقل ثانية، وثالثة وهذه المرة قضى أشهر في سجن انفرادي لأنّه، وفق ما جاء في سجلات الشرطة آنذاك، كان يحرّض السُّجناء على التمرّد كلّما سنحت له فرصة الذهاب إلى الحمّام، المراحيض أو المشي في الرواق. وأُطلق سراحه عام ١٩٠٩ لصغر سنه أيضًا. وفي عام ١٩١١ خرج، دون عودة، من الحزب الذي كان المدرسة الأولى التي تعلّم فيها فن التحريض السياسي، وقد وضّح في سيرته أسبابَ توقّفه عن النِضال الحزبي بالعبارة التالية: "... لكنني أحتاج إلى تجربة في الفن. أين سأتعلّم؟ أنا جاهل. علي أنْ أدخل مدرسة جدية. فقد طُردت حتى من الابتدائية... البقاء في الحزب، يعني علي أنْ أعيش في اللاشرعية. وقد بدا لي أنّه من الصعب أنْ أتعلّم شيئا في ظلّ اللاشرعية. فهذا يعني أنْ أكتب طوال حياتي مناشير، أنْ أشرح أفكارًا مأخوذةً من كتب صحيحة لكنها ليست من ابتكاري. لو أفرغوني من كلّ ما قرأت، ما الذي سيبقى؟ إنّه من السهل على المرء استخدامه عندما يكون الأمر متعلقًا بأفكاره. لكن ماذا سيحدث عندما نلتقي بأعداء؟ ومع كلّ ذلك فإنني لن أستطيع أنْ أكتب أفضل من الشّاعر الرّمزي أندريه بيلي. فهو في سرور عندما يتعلّق الأمر بأشيائه. "يرمي الأناناس على السماء"، أما أنا فألقي علي أنا، دموعَ مئات من الأيّام المملة والمتعبة... أعضاء آخرون في الحزب كان عندهم حظ. فقد دخلوا الجامعة (وفي ذاك العهد، المدارس العليا، كنت أحترمها، لكن لم أكن أعرف بعد قيمتها)؟ بماذا يمكنني أنْ أعارض الجماليات البالية هذه؟ يا ترى، ألا تطالبني الثورة أنْ أكون قد دخلت مدرسة جدّية؟ ذهبتُ لأرى الذي كان آنذاك بالنسبة إلي رفيقًا حزبيًا. قلت له: "أُريدُ أنْ أصنع فنًّا خاصًا!" ضحك سيريوغا طويلا وقال: "عندك عيون أكبر من البطن". مع ذلك فإنّي أظن أنّه أساء تقدير بَطني. عندها قررت أنْ أتوقّف نهائيًا عن العمل المناضل. وأنْ أنكبَّ على الدرس".

وهكذا تخلّى مايَكوفسكي عن أيّ نضالٍ حزبوي الطابع، ليبحث عن فرديته الخلاقة وما تتمتّع به من نضالية أصيلة خاصة به: إبراز الجزء الثاني من شخصيته؛ وجدانيته الغنائية: إقامته الشّعريّة على أرض تغلي بجيشان ثوري طليعي جديد. فحاولَ أنْ يكتب شعرًا، لكن كلّ محاولاته باءت بالفشل. فقرّر أنْ يُصبح رسّامًا، فدخل معهد الفنون ليطوّر موهبته الفنّيّة. والتقى، في المعهد، بعرّاب المستقبليّة الروسيّة، الرّسام دافيد برليوك الذي يكبره بعشر سنوات. وبعد مشاحنة طلابية، أصبحا صديقين حميمين. وذات أمسية، أعطى مايَكوفسكي برليوك قصيدته - بل شظية من قصيدة - كتبها في النّهار، وأخبره أنّ كاتبها صديقٌ له. قرأها برليوك... نظر إلى مايَكوفسكي، احمر وجهه، وقال له: "ما كاتبها سواك... أليس كذلك؟" فأجابه مايَكوفسكي: نعم. قال له برليوك إنك "شاعر عبقري"! ففرح مايَكوفسكي بهذا الإطراء، على الرغم من أنّه استغرب كيف يمكن أنْ يكون شاعرًا عظيمًا ولم يكتب قصيدةً واحدة، ومن تلك اللحظة "انكببتُ على الشِّعر. ففي تلك الأمسية، أصبحتُ، بشكلٍ غير متوقع، شاعرًا"! وهكذا تحت توجيهات برليوك الذي عرّفه على التيارات الأوروبية الحديثة، أخذ يكتب شعرًا، وأشرف برليوك بنفسه على توجيهه شعريًا. في كتابه "سيرتي الذاتية"، لم يذكر مايَكوفسكي أيّ شاعر آخر بفقرة بهذا الطول، وبالعبارات التقديرية نفسها التي وصف فيها برليوك: "العظيم وأستاذي الحقيقي... إنّه الرَّجُل الذي صنعَ منّي شاعرًا... فرضَ عليّ كتبًا، كان يتحدث ويمشي بلا توقّف. لم يدعني أغيب عن نظره. كان يعطيني كلّ يوم خمسين كوبيكا حتّى أتمكّن من مواصلة الكتابة دون أنْ أجوع"". وتأثير برليوك أمر حاسم بحيث أخذ مايَكوفسكي أدوات المستقبلية على أنّها هي أدوات الشعر الحقيقية. إذنْ، لم يكن مايَكوفسكي متأثرا بالرّمزية، ولم يكتب على غرارها قط. وهذه علامة تُميّزه عن سائر شعراء الطليعة الرّوسية، الذين كانت لهم، بشكلٍ أو آخر، دربة في كتابة الشعر الرمزي، بل تعلّموا،

أولا، كتابة الشِّعر وفقَ أدوات الشّعر الرمزي، وفيما بعد تمردوا... بينما كان مايَكوفسكي متمردا من قصائده الأولى.

إذنْ، كيف يمكن لمايَكوفسكي الذي ولد شعريًا في رحم المستقبلية، أنْ يَعتبر المستقبلية مجرّد شيء عابر!، كما تصوّره كتابات الجدانوفيين العرب الأشاوس. ناهيك عن أنَّ محاضراته تعجُّ بالتأثيرات المستقبلية الإيطالية.

بينما انتهت المستقبلية الإيطالية بوقًا للحرب والفاشستية والامبريالية، فإنَّ المستقبلية الرُّوسية طفقت تعمل من داخل الجهاز البلشفي لتحقيق برنامجها الثقافي المضاد لكل ارتداد ثقافي. وسيلعب مايَكوفسكي دورا كبيرا في هذا. ومع أنّ كتّاب "الثقافة البروليتارية" كانوا ينظرون بعين مريبة إلى المستقبليين، وكانوا يحذّرون في منبرهم "المستقبل"، من رواج الفن المستقبلي وكأنّه هو الفنّ الثوري، فإنّ الجهاز الأعلى في الدولة الجديدة غض النظر عن هذه الهجمات، ووافق أنْ تختلط أفكار البلشفية الثقافية بالأفكار المستقبلية، ساندًا إلى أعضائه ذوي الميول المستقبلية كأوسيب بريك صديق مايَكوفسكي الحميم (وهو أحد أعمدة مدرسة موسكو اللغوية) مهمّة الإشراف على تحرير مجلّة جديدة خاصة بإدارة التعليم الشعبي عنوانها "فن الكوميونة" لتعنى بالشؤون الفنية (صدر منها ١٩ عددا مابين ديسمبر ١٩١٨ وآيار ١٩١٩). ولأنّ مايَكوفسكي كان مساهمًا أساسيًا فيها، باتت تعنى بالشؤون الأدبية والمسائل النظرية في الأدب. ومن ناحية أخرى، دعا أحد كتّاب الثقافة البروليتارية اسمه بسالكو، في عدد ديسمبر، إلى الاعتدال في الهجوم على المستقبلية، موضّحا: "أنّه من الممكن استخدام بعض الأشياء القيّمة من المستقبلية، لكنّه من غير المسموح إلباس جسد الثقافة البروليتارية بثياب مستقبلية". على أنّ المستقبليين الرُّوس أصبحوا هم المرجع الأول والأخير في الشؤون الفنية، وهكذا تحولت مجلة إدارة التعليم الشعبي منبرًا مستقبليًا،

شبه رسمي، يشيع، خصوصًا، كراهية الماضي بين القرّاء، بعبارات واضحة ذات نبرة مستقبلية حادة، فمثلا، كتب بونين، "إنّ تفجير وتهديم أشكال الفن القديمة وحذفها من على وجه الأرض.. لهو حلم الفنان الجديد، الفنان البروليتاري، الإنسان الجديد". وفي ندوة عن "المعمل أم المعبد"، ألقى مايَكوفسكي محاضرة قال فيها: "إنّ ما نحتاجه ليس معبد الفن الميت، حيث تتراكم النتاجات الميتة، وإنما نحتاج إلى محترفٍ حيٍّ للعقل الإنساني. نريد فنًا، كلمات، وأعمالا مصنوعةً من الشوفان. ليست هناك أي فائدة في فن يومنا الحاضر. المواضيع والمناظر القديمة لا تتكلم سوى عن قيل وقال الأثرياء والبرجوازية لا غير. يجب ألا ينصب اهتمامُ الفن على معابد – متاحف ميتة، وإنما أنْ يكون في الشوارع، في عربات الترام، في المعامل، في المحترفات، وفي أحياء العمال." وكان مايَكوفسكي يدعو أواخر ١٩١٨، في صفوف العمال واجتماعاتهم، إلى أنَّ "المستقبلية هي التعبير الملائم الوحيد للفن البروليتاري، ذلك أنّ الأشكال القديمة غير قادرة على عكس الحياة الجديدة... إنّ ثورة المضمون – الاشتراكية– الفوضوية، لا يمكن تصوّره من دون ثورة الشكل – المستقبلية".

على أنّ البذور البيروقراطية الخبيثة في رحم البلشفية، بدأت تنمو وتعلو شاكيةً من هذا الكره للماضي ومن هذه السيطرة المستقبلية على الفن الثوري، بل حتّى المتفتّح الذهن لوناشارسكي، وزير الثقافة الذي كان متعاطفًا معهم، أخذ يشعر بالضيق من شعارات المستقبليين، خصوصًا عندما كتب مايَكوفسكي قصيدة – افتتاحية (ألا ننسى أنّ مايَكوفسكي هو أول من ابتكر كتابة افتتاحيات الجرائد شعريًا) في العدد الثاني (١٥ ديسمبر ١٩١٨)، تحت عنوان "إنه لمبكرٌ أن نفرح"، يدعو فيها إلى هدم تماثيل الماضي المنتشرة في الساحات، من بينها تمثال "بوشكين وجنرالات الكلاسيكية". فأرسل

لوناشارسكي رسالة غاضبة إلى هيئة التحرير جاء فيها: "ثمّة ميزتـان فـي مجلتكم الشابة ترعبانني، وهما النزعات التدميرية نحو الماضي، ومحاولـة التكلّم باسم مدرسة معينة وكأنه باسم الدولة... إننا لا نسمح لمنبـر رسـمي بتقديم كلِّ تراثنا الفني من آدم إلـى مايَكوفـسكي كمجـرّد مزبلـة يجـب تدميرها..." رد أوسيب بريك، في المجلة، بافتتاحية تعيّر فيها لوناشارسـكي بأنه قارئ رديء للشعر بما أنّ نقده لقصيدة مايَكوفسكي مبني على فهم حرفي للغة القصيدة المجازية، موضّحا أنه "من المعلوم أنَّ الجميع يعرف ألا أحـد سيدمّر أعمال بوشكين، أو سيحرق رسوم رافائيل أو سيحطم تماثيل مايكـل أنجلو. فكلُّ واحدٍ يعلم حقَ العِلم أننا نناقش هنـا هالــةَ القدسـية المحيطـة بقساوسة الكنيسة الجمالية هؤلاء المعصومين عن الخطيئة".

في الحقيقة أنّ الموضوع الذي تناولته قصائد- افتتاحيات مايَكوفـسكي الصغيرة (المنشورة في المجلة)، كـ"المسيرة اليسارية"، "حقائق مدهشة"، "مع تحيات رفاقية، مايَكوفسكي" أو"على ذلك الجانـب" التـي كتبهـا ردًا علـى لوناشارسكي كان حول ضرورة محاربة "فنّ الماضي لأنَّ لا فائـدة فيـه لا للمعامل، ولا لأحياء المدينة العمالية، ولا للشوارع، ولا يحزنون... لذا يجب أنْ يُزال"! وفي مقال حول الفن، عظّم "ثقته بالبروليتاريا كطبقة متقدمة قادرة على فهم فن المستقبليين المتقدم وتقديره". وثمة مقال للفنان الكبير كـازيمير ماليفتش، عنوانه "المعمار، صفعة في وجه الفولاذ والكونكريت"، يدعو فيـه إلى أسلوب في المعمار ملائم للحياة الحديثة، ورفـض الأشـكال المتـصلبة الشرايين التي كان يتميّز بها المعمار اليوناني القديم، كمحطة قطار كـازان في موسكو حيث، كما كتب، "تخجل القطارات عندما ترى أنَّ عليها أنْ تدخل مأوى للعجزة (محطة كازان)"! إنّ سريان الأفكار المستقبلية داخل الحـزب البلشفي كان بسبب وجود عدد من أعضاء الحزب البلشفي كبوريس كوشـنر

وأوسيب بريك الموالين للمستقبلية بحيث نظموا، بتأثير خفي من مايَكوفسكي، حلقة ثقافية داخل الحزب اسمها kum-fut "شيومُستق" (شيوعيون مستقبليون)، ترأسها بوريس كوشنر وأوسيب بريك، ونشروا برنامجهم في المجلة. طبعًا لم يوقّعه مايَكوفسكي، لأنّه ليس عضوًا في الحزب، وفي الواقع أنْ مايَكوفسكي منذ أنْ تخلّى عن العمل الحزبي بخروجه عام ١٩١١ من الحزب البلشفي، لم يعد إلى الحزب ولا لأيّ حزب، لكن ظل مقتنعا بالبلشفية كسبيل لتحقيق مجتمع المستقبل الشيوعي، ووفيًا لأفكار البلشفية أكثرَ من أي عضوٍ منتمٍ. بل كان يُعتبر لدى الكثيرين الناطق الشعري غير الرسمي للبلاشفة. وغالبا ما كان البلاشفة مرتاحين للنبرة الإلحادية المبثوثة في شعره، فمثلا هذا المقطع من القسم الثاني من قصيدته الشهيرة "مزمار الفقرات":

"لو أنك موجود حقا

يا ربّ، يا إلهي

لو أنَّ سجّاد النجوم من نسيجك

لو أنَّ هذا العذاب

المتعاظم كلَّ يوم

هو تعذيبك لي، يا ربّ

إذن، ضع قلادة القاضي

وانتظر زيارتي

فلن أتأخر يومًا واحدًا

لأنّي أحترم المواعيد.

اصغ إليَّ السمع،

أيّها المُسْتجْوِب الآمرُ الأعلى".

مهما يكن من الأمر، فإنَّ نقد الكتاب البروليتاريين الاحتجاجي ضد المستقبليين هو الذي انتصر، بل حتّى لينين (١) المعروف بذوقه الرديء للشعر إذ سرعان ما كان ينام في قراءات مايَكوفسكي الشعرية، وقادة الحزب الكبار كذلك، كشفوا عن امتعاضهم من موقف المستقبليين المتشدد إزاء الماضي... وتم أمر غلق المجلة مطلع عام ١٩١٩.

في الحقيقة، كان هناك بلشفيون يحللون الظواهر الأدبية الجديدة بروحية تدلُّ على فهم جدلي ماركسي صحيح وعلى جهد حقيقي للتخلص من التطبيق المبتذل للماركسية في تقدير الأعمال الفنية. ومن بينهم الناقد الكساندر فورونسكي مؤسس أول مجلة أدبية سوفياتية وهي "الأرض البكر الحمراء" (انظر ملحق رقم ٦)، ونيكولاس غورلوف، واحد من شيوخ البلاشفة، الذي نشر كتابًا عن الثورة المستقبلية يدافع فيها عن مايَكوفسكي ويحاول تفنيد طروحات ليون تروتسكي حول المستقبلية (انظر الفصل المتعلّق بتروتسكي والمستقبلية). و نيكولاي تشوجاك، المعروف عنه أنّه ماركسي ارثوذكسي، الذي نشرت له دار الدولة للنشر سنة ١٩٢٠ كتابا حول الأدب عنوان "نحو ديالكتيك للفن"، خصّص فيه، عشر صفحات عن مايَكوفسكي واصفا إياه "زرادشت يومنا الحاضر... الثوري الأول لشعرنا الرُّوسي"، ومبيّنًا موقفًا متعاطفًا مع المستقبلية التي اعتبرها "مفوضةً لعلم الجمال البائد.. فهي موازية أكثر من أي شيء آخر، لتطور البروليتاريا ومرافقة لها، مع أنّها ليست من إنجاب البروليتاريا – لكنها ليست غريبة عنها

– وقد نشأت في الوقت ذاته التي نشأت فيه البروليتاريا، وسارت معها بقدر إمكان فهمها وطاقاتها... المستقبلية احتجاج عارم نشأ في حضن المجتمع البرجوازي، لكنها كنقيض له، مثلما نضجت البروليتاريا في حضن المجتمع البرجوازي، قبل أنْ تُصبح مقوضةً له".

كتب مايَكوفسكي مئات الأشعار الإعلانية، والإرشادية كمنع البصاق على الأرض، ضرورة غسل الأسنان وضرر الدخان إلخ. لكنه كان يسعى فعلا نحو أشكال شعرية عصرية جديدة لا علاقة لها بأيّ شكل شعري سابق لا على صعيد الإيقاع وعلى صعيد اللغة. وكثيرًا ما كان يشرح المشروع المستقبلي للعمّال، ففي مداخلته في قاعة العمال أواخر نيسان ١٩٢٣، قال: "أولا أريد أن ألفت انتباه رفاقي إلى شعارهم المميز: "لا أفهم". ليحاول هؤلاء الرفاق دسّ أنوفهم في مناطق أخرى من المعرفة... ليتحدوا كاتحاد اللايفهمون... الجواب الوحيد الذي يمكنني أنْ أعطيه لهم هو: تعلّموا... إنّ عمل المستقبليين، كما مع أيّ عمل شعري، يجب أنْ يُنظر إليه من موضعه الحقيقي. ومن يقارب المستقبلية بهذه المنظورية، سيتضّح له أنّه لا يوجد في الأدب المعاصر حركةٌ أخرى مهمةٌ وذات دلالة كالمستقبلية. فالمستقبليون كانوا هم أوّل من طرح الأسئلة التي يمليها الحاضر". وفي هذه النقطة، كتب كازيمير ماليفتش: "غالبًا ما يطالب الناس الفن أنْ يكون مفهومًا، لكنهم لا يطالبون أنفسهم أنْ يتعوّد عقلهم على الفهم"

سيعاود مايَكوفسكي محاولةَ التوفيق بين المستقبلية والبلشفية، وذلك بتأسيس حلقة حول المجلة التي أسسها عام ١٩٢٣ تحت عنوان LEV "الجبهة اليسارية للفنون". وفي برنامج المجلة جاء: "إنّ اليساريين الذين انتظروا أكتوبر يطلق عليهم اسم بلاشفة الفن (مايَكوفسكي، كامينسكي، دافيد برليوك، كروتشونيخ) وقد انضم إلى هذه المجموعة المستقبلية أوّل المستقبليين

الإنتاجيين (بريك وارفاتوف)، والتشييديون (رودتشينكو ولافينسكي)". وقد كتب مايَكوفسكي في سيرته: "إنّ الجبهة اليسارية للفنون اليسارية تعانق فيها أكبر موضوع اجتماعي مع كلّ الوسائل المستقبلية". وكان برنامج "الجبهة اليسارية..." ينطوي على: "ضرورة تجميع القوى اليسارية وخلق جبهة متحدة من أجل اكمال ثقافة جديدة... علينا أنْ نعيد التفكير في تكتيكاتنا، مع الاستمرار في محاربة الأعداء القدماء في المجتمع الجديد: الماضويين، الجماليين والبروليتاريين ذوي الذائقة المحافظة والتابعين والرافضين والبيروقراطيين وأمثالهم. فالوقت آنَ لتحقيق مشاريعنا الضخمة... ذلك أنَّ جدية موقفنا من أنفسنا هو الأساس المتين لعملنا. أيّها المستقبليون، والتشييديون، والإنتاجيون، واللُّغويون، والمريدون، لننتقل معًا من النظرية إلى الممارسة، فكّروا بإتقان ومهارة وحرفية...الجبهة اليسارية للفنون هي الدفاع عن كلّ الخلاقين." وأوضحوا أيضًا أنّهم "يرفضون أنْ يروا تمييزا بين الشعر، النثر والكلام اليومي. فإننا نقرّ بوجود سيّد وحيد هو الكلمة. ونحن نستعملها في أعمالنا الفورية. إننا نعمل من أجل تنظيم اللغة الصوتي، ومن أجل التناغم المتعدد والمختلف للإيقاع، وتبسيط التركيب اللفظي، ومن أجل ابتكار أدوات جديدة خاصة بمواضيع دالة. هذا العمل لا يمثل أبدًا جهودًا جمالية محضة، بل هو بالأحرى مختبرٌ للتعبير الجيّد عن الوقائع المعاصرة. لسنا بمبدعين مطارنة وإنّما وكلاء النظام الاجتماعي الماهرين." وقد كتب مايَكوفسكي داعيًا:

"دمروا هذه المراسيم الجليدية التي تجمد الإلهام

دمروا اللغة العتيقة، غير القادرة على ملاحقة سرعة الحياة

القوا بالكلاسيكيين الكبار من باخرة الحداثة

لقد حاربنا طريقة الحياة القديمة الطراز وسنحارب بقايا طريقة الحياة تلك المتواجدة في مجتمع اليوم.

سنقاتل بكلّ قوانا ضد نقل أدوات الموتى إلى فن اليوم. سنقاتل ضد أولئك الذين من خلال جهلهم، الناتج عن اختصاصهم السياسي المحض، يمررون التقاليد الموروثة من جَداتنا، وكأنهن إرادة الشعب

ضد أولئك الذين يريدون استبدال ديكتاتورية الذائقة الحتمية بالفهم الابتدائي العام ككلمة مرور.

ضد أولئك الذي يستبدلون ديالكتيك العمل الفني بميتافيزيقيا النَبوءات والكهانة...

لقد دسنا على القوانين التي منحنا إيّاها آدم وحواء"

غير أنَّ كتاب "الثقافة البروليتارية" عارضوا هذه النزعة المستقبلية، داعين إلى ثقافة بروليتارية وإلى تقليد واقعية القرن التاسع عشر (انظر ملحق ٦). وبعد أنْ أصدرت الدولة أمرًا بإغلاق LEV "الجبهة اليسارية للفنون" بعد العدد السابع عام ١٩٢٤، انتظر مايكوفسكي حتى عام ١٩٢٧ ليعيد إصدارها تحت عنوان جديد هو Novy LEV "الجبهة اليسارية الجديدة للفنون" وقد حوت على دراسات قيمة من وجهة النظر المستقبلية لرائدي تيار الشكلية النقدي جاكوبسن وشخلوفسكي وأوسيب بريك. ومصير هذه كان أيضًا الغلق، بعد عام واحد. وفي هذه الفترة بالذات، تعرّف مايكوفسكي، عندما كان في باريس عام ١٩٢٨ على مهاجرة روسية بيضاء فوقع في غرامها، طلب منها أنْ تعود معه إلى موسكو، لكنها رفضت العودة. وعندما أشتاق إليها، عام ١٩٢٩

قدم طلبًا للسفر إلى باريس، لكن السلطات السوفيتية رفضت منحـــه تأشـــيرة خروج. حاول أواخر ١٩٢٩ تجميع أصدقائه في جبهة جديدة سماها "جبهـــة الفن الثورية" وأنْ تكون نقطة انطلاقها مقاربات غير سياسية. لكن المشروع أجهض في مهده. عندها طلب الدخول في اتحاد كتاب روسيا الرسمي، وافق الاتحاد، بتحفظ، على طلبه، موضّحا على لسان أحد قادته: "مايَكوفسكي يمثّل عنصرًا ملائمًا للاتحاد، فعلـــى الـــصعيد الـــسياسي، بـــرهن علـــى ولائـــه للبروليتاريا، لكن هذا لا يعني أننا سنقبل كل خلفياته (المستقبلية) النظرية، لذا سيُقبل بقدر ما يتخلص من هذه الخلفيات. والاتحاد سيساعده في ذلك". لكـــن مايَكوفسكي، صرّح، قائلا: "نحن المستقبليين لا ندين ما قمنا به في الماضي".

غير أنّ الكارثة التي ستؤلمه هي أنّ مسرحيته "الحمّـــام" التـــي بـــدأ عرضها ٣٠ كانون الثاني ١٩٣٠، قد قوبلت بردود فعل ســـلبية مـــن قبـــل الجمهور والنقاد معًا، وفشلت فشلا ذريعًا، ناهيك عن أنّها تـــضمنت غمـــزا ولمزا من مسؤولين كبار في اتحاد الكتاب. فكتب الناقـــد الأدبـــي الرســـمي ارميلوف نقدًا خشنًا ضد المسرحية، فأجاب مايَكوفسكي، ودائما علـــى نحـــو مبتكر وضارب، بملصق كبير وضعه في مدخل مسرح مايرهولد حيث كانت تعرض مسرحيته (نُزِعَ فيما بعد) مكتوب فيه:

"ليس للمرء

قدرة الخروج فورًا

من دبر البيروقراطيين.

فليس هناك ما يكفي من الحمّامات

أو الصابون

ومع هذا فإنّ البيروقراطيين

ينجدهم

قلم النقاد، من أمثال إرميلوف".

إذنْ، لم يبقَ أمام مايَكوفسكي سوى مسدسه، وهكذا انتحـر، يـوم ١٤ نيسان ١٩٣٠، برصاصة في القلب، تاركا "إلى الجميع" الرّسالة التالية:

"لا تلوموا أحدًا لموتي. والرجاء عدم القيل والقال، فالراحل كان يكـره هذا جدًا.

أُمّاه، شقيقاتي ورفاقي، اغفروا لي – فهذا ليس بالحلّ السّليم (لا أوصي به الآخرين). لكن لم يكن لي من مخرج.

الأبيات التي بدأتها، الرجاء تسليمها إلى أوسيب وليلي بريـك؛ فهمـا سيفهمان." (١)

لا أحد يستطيع إعطاء سبب دقيق لانتحاره. هناك من يعتقـد، كإيليـا اهرنبورغ، أنّ انتحار مايَكوفسكي حدث نتيجة لعبـة الروليـت الروسـي، فمسدسه كانت فيه رصاصة واحدة وهذا عين ما يجري في هذه اللعبة التـي تنطوي على وضع رصاصة واحدة في المسدس، ثم يقوم اللاعـب بتـدوير الأسطوانة عدة مرات بحيث لا يعرف ما إذا كانت الرصاصة ستطلق أم لا، وحظ اللاعب فيها واحد من ستة. وهناك من يعتقد أنّ انتحاره تعبيـرٌ عـن احتجاجه العميق على تصاعد البيروقراطية المميتة التي غرق فيها المجتمـع السوفيتي. وهناك من راح يشيّع بأنه انتحر بسبب فشل علاقة حب، وهذه النظـرة التي على الرغم من أنها وجدت عددا كبيرا من المقتنعين بها، فإنها تـتحطم ما إنْ نفهم بأنّ عبارة "قارب الحب" التي جاءت في القصيدة التـي تركهـا،

تعني الرجل العاشق، أي مايكوفسكي نفسه وليست قضية حب، وخير دليل على ذلك هو أن مايكوفسكي كان يصوّر الرجل بقارب، فقد كتب سابقا في قصيدته "فلاديمير ايليتش لينين": "الرجال قوارب". وأمّا الذين قالوا إنّ انتحاره نتيجة نزعة انتحارية، فإنّهم اعتمدوا على ما كتبه مايكوفسكي في أول شبابه:

"يتوق القلبُ إلى طلقة

والحنجرة تشتهي موسى

والنفس ترتجف بين جدران الجليد

ولن تفلت منه".

مهما يكن الأمر، فإنّ انتحار مايكوفسكي مرآةٌ تعكس خيبة شاعر طليعي كان يريد أنْ يرى الإنسان الروسي متحرّرا من أغلال العبودية والاستغلال ومن الجماليات التقليدية ومن كل ترّهات الحياة اليومية... لكن يبدو أنّ هذا الإنسان الرّوسي سيُقيّد بأغلال جديدة وبقوانين الذائقة الماضوية ذاتها، والأنكى أنّ هذه الأغلال الجديدة سيفرضها النظام الجديد الذي دافع عنه مايكوفسكي أنموذجًا من أجل الحرية والخلاص. والقراءة بين سطور ما كان يكتبه مايكوفسكي، تؤكد حقيقة مرّة ألا وهي أنّه لو عاش بضع سنوات أخرى لكان مصيره مصيرَ الشعراء والكتاب والمفكرين والفنانين والعمال والصحافيين الأحرار الذين غُيّبوا قتلا أو سجنًا في حملة التطهير الستالينية... لسال حبرُ الكتّاب المرتزقة أدلّةً على خيانة مايكوفسكي للثورة السوفيتية! ألا يكفي أنْ نذكر أنّ اسمه، بعد موته، أخذ يتلاشى سنة بعد أخرى. إذ راح أعداؤه البيروقراطيون من جماعة "الثقافة البروليتارية" يعملون على تعطيل نشر كتاباته والتقليل من أهميته وحذف اسمه من بعض المناسبات والتواريخ.

لكن... كان هناك أوسيب بريك وزوجته السابقة ليلي بريك (٣)، اللذان كانا يسعيان بكل الطرق لنشر أعمال مايكوفسكي. وقد لاحظا ميلا قويًا لدى البيروقراطية الأدبية إلى التعتيم على أعمال مايكوفسكي وإعاقة نشر أعماله الكاملة، ناهيك عن أنّ البعض أخذ ينشر مقالات ضد مايكوفسكي.. على الرغم من أنّ الشبيبة أبدت اهتمامًا متصاعدًا بقراءة أشعار مايكوفسكي. تداول أوسيب بريك مع ليلي وزوجها الجنرال بريماكوف (الذي كان عام ١٩٣٥ عضوًا في اللجنة التنفيذية للحزب البلشفي)، في قضية مايكوفسكي وناقشوها من كل جانب ووصلوا إلى نتيجة واحدة هي أنْ يكتبوا رسالة إلى ستالين، تحمل توقيع ليلي بريك فقط. وقد أوضحوا في الرسالة أنّ ليلي تملك كلّ مخطوطات، ومسودات ودفاتر مايكوفسكي ومواد أخرى، وعليها واجب هو إبقاء ذاكرة مايكوفسكي حيّة. وتشتكي من التجاهل ومحاولات التعتيم والأساليب البيروقراطية التي تعيق نشر الأعمال التي عملت على تحقيقها لمدة ست سنوات و"لذا أتوجه إليك بما أنّه ليس هناك سبيل آخر لتحقيق تراث مايكوفسكي الثوري الهائل". ولو لم يأخذ بريماكوف على عاتقه إيصال الرسالة بيده إلى مكتب الأمن العسكري في الكرملين، يوم ٢٥ نوفمبر عام ١٩٣٥، لما كانت الرسالة قد وصلت إلى يد ستالين. ومن مفارقات التاريخ أنّ الرسالة وجدت في ستالين (٣)، الطاغية، أذنا صاغية وتعاطفًا مع ما جاء فيها. فأرسلها إلى نيكولاي يزوف رئيس البوليس السري السوفيتي، طالبًا منه أنْ يعتني بها، ذلك لأنّ "مايكوفسكي كان ويبقى أفضل شاعر والأكثر موهبة في عهدنا السوفيتي. إنّ اللامبالاة بذكراه وبأعماله تُعتبر جريمة. في رأيي إنّ شكوى ليلي بريك مبررة. من الأفضل أنْ تطلب منها المجيء إلى موسكو. اتصل برئيس دار الدولة للنشر وبرئيس تحرير البرافدا. إذا رأيت مساعدتي ضرورية، فأنا جاهز. تحيات جوزيف ستالين".

في اليوم التالي، كان مانشيت جريدة البرافدا الرئيسي: "إنّ اللامبالاة بذكرى مايَكوفسكي وبأعماله تُعتبر جريمة". وهكذا، بين ليلة وضحاها، رُفع الشاعر، الذي كان يكرهه كل المثقفين الملتفين حول ستالين، إلى مصاف العظماء بحيث شيّدت له التماثيل في ساحات وحدائق الاتحاد السوفيتي، وفرض في المدارس الابتدائية، وأُطلق اسمه على محطات قطار، وعلى مسارح، وعلى كانسات الألغام، ودبابات وشوارع وبواخر، وعلى منطقة في "بغداد" مسقط رأسه بجيورجيا، وقرية في ارمينيا، وعلى أكبر ساحة في موسكو... بحيث وَصف باسترناك عملية الاعتبار هذه بالعبارة التالية: "جرى ترويجه إجباريًا كما جرى للبطاطس في عهد كاترين العظيمة. إنّه موته الثاني، وفي هذا الأمر ليس هو المسؤول". والحقيقة هي أنّ لإعادة الاعتبار هذه، في العمق، ناحيةً سلبية ألا وهي تجريد مايَكوفسكي من كلّ ما كان يمثله ليصبح، بفضل المؤرخين الستالينيين، نموذجًا للشاعر الوطني الذي حارب الشعر البرجوازي الصغير (المستقبلية) والذي أماط اللثام عن حقيقة الغرب وأميركا، ونموذجا للشوفينية الروسية! والبرهان على ما نقول هو إنّ كلّ المقاطع والنصوص المعبّرة عن روح مايكوفسكي المتمردة حُذفت من الطبعات التي وُزّعت في كلّ أنحاء روسيا آنذاك. وقال باسترناك، أيضًا، معلقًا على أشعار مايَكوفسكي هذه التي تمّ ترويجها: "سأبقى ممتنعًا عن قبول هذه الكليشيهات المقفاة على نحو سيئ، وهذه السفسطة الفارغة، وهذه الأماكن العامة وهذه الحقائق البالية، المعروضة على نحو مصطنع ومشوّش وتتمّ عن ذكاء قليل. بالنسبة إلي إنّ هذا "ليس مايكوفسكي"، وليس من المستغرب أن يُدعى هذا الليس مايكوفسكي ثوريا".

ما يستوقف أنّ مشكلة مايَكوفسكي تكمن في فشله التوفيق بين عنصرين متناقضين هما مكونا حياته الأساسيان: المستقبلية التي صنعت منه شاعرًا، والبلشفية التي جعلت منه مناضلا ومحرضًا إلى النهاية. سياسيًا، كان

مايَكوفسكي مُخلصًا للبلشفية إخلاصًا جعله في كثير من الأحيان أن يُنفّذ – وإنْ على طريقته الخاصة – وصايا البلشفية. في هذا الشأن، يقول الشاعر نيكولاي اسيف، في مذكراته، إنّ مايَكوفسكي أخبره أنّه لو طَلَبت منه اللجنة المركزية ألا يكتب شعرا إلا على الوزن الإيامبي، لوافق! وقد كتب في العدد الأخير من "الجبهة اليسارية الجديدة للفنون" (١٩٢٨) قصيدة يعبر فيه عن وفائه للشيوعية:

"يأتي البروليتاريون

إلى الشيوعية

من الأسفل –

عن الطريق السفلي للمناجم،

المناجل

وشوكات التفريغ

أما أنا

فمن سموات الشعر

أغطس في الشيوعية

لأني

من دونها

لا أدرك الحب".

كان مايكوفسكي أيضا مستقبليا حتّى في المناسبات السياسية، بل كانَ أكثر وفاءً من أصدقائه جميعهم لمبادئ المستقبلية بجوهرها الإيطالي والروسي: الحياة المدينية، نحت الكلمات، النزعة المضادة للمذاهب الجمالية والميتافيزيقا، التحمس للتكنولوجيا، وكره الماضي:

" إنّ كلَّ ما أُنجِزَ

أكتبُ عليه: لا شيء.

لا أريد أن أقرأ شيئا

أبدا."

الكتب؟

وما نفعُ الكتب! (من "غيمة بسروال")

وإذا صحَ أن نقول بأن خليبنيكوف هو الذي أنجب المستقبلانية الروسية، فأنه من السهل جدا أنْ نقول إنّ المستقبلية الإيطالية قد أنجبت أخيرا شاعرها الروسي؛ مايكوفسكي! وقد كتب منظّر الشكلانيّة الرّوسية شخلوفسكي: "مايكوفسكي أعاد تنظيم كلمات اللُّغة الرّوسيّة وغيّر قيمتها الدلاليّة. أذاب حقل الكلمات الجليدي وشيّد من جديد شعرًا حسيًّا قائما على تجربة خليبنيكوف الواسعة، على الأغاني الشعبية وعلى الشفويّة".

القصيدة الأخيرة التي لم يكملها مايَكوفسكي

١

تُحبّني، لا تُحبّني؟ أكسر يدَي

وأنثر

أصابعي المكسورة.

هكذا، نقتطف أوراق أقحوان اللقاء

وربما في الغيب، ننثرها

في أيار.

فليكشف المقصُّ والمُوسى عن مشيبي

لترنَّ فضةُ أعوامي إلى ما لانهاية

فكلّي أمل وثقة بأنني لن أصاب بالعار؛

عار أن أصير "عاقِل"

٢

مرّت السّاعة الواحدة

لابد أنك نمتِ الآن.

ربّما الشّيء نفسه بالنسبة لكَ.

فلستُ مستعجلا

ولا أريد إيقاظك أو إزعاجك

ببرقيات عاصفة.

٣

البحر سيبكي

سيخلد البحر إلى النوم.

فكما يقولون "الحادث أُغلق"

وقارب الحب قد تحطّم

على صخرة الروتين اليومي. (٥)

الحياة وأنا.. استوفى واحدنُا ما على الآخر.

فما جدوى استعراض الأحزان، الإساءات والآلام المتبادلة.

٤

تجاوزت الساعةُ الواحدةَ، لابد أنك نمتِ الآن

درب التبانة يتدفّق، في دجنة اللّيل، كنهر أوكا الفضي.

لستُ مستعجلا ولا أريد ببرقيات عاصفة

إيقاظك أو إزعاجك.

فكما يقولون: "الحادث أُغلق"

وقارب الحب قد تحطّم على صخرة الروتين اليومي.

الحياة وأنا.. استوفى واحدنُا ما على الآخر.

فما جدوى استعراض الأحزان،

الإساءات والآلام المتبادلة.

كم هادئ هو العالم.

اللّيل يتبرّك على السّماء بعطية من النَجوم.

في ساعات كهذه، يستيقظ المرء ويتكلّم بصوتٍ عال

إلى العصور، إلى التاريخ وإلى الكون.

٥

أعرف قوّة الكلمات، أعرف ناقوس خطر الكلمات

إنها ليست من النوع التي يُصفّق لها جمهور المقصورة

فمن كلمات كهذه تطلع أكفان

وتبدأ بالسير على سيقانها الأربع البلوطية

أحيانا تُهمل غير مقروءة، غير مطبوعة

لكنها تعدو والعنان في الفم

ترنّ عبر القرون وتأتي القطارات زاحفةً

لتلعق يد الشِعر المتصلّبة

أعرف قوّة الكلمات تبدو وكأنها أقلُّ من لاشيء،

أقل من تويجات تحت أكعاب رقص.

لكن الإنسان بروحه، وشفاه وهيكله العظمي. (٨)

بصدد المستقبلية

قبل ثورة أكتوبر، لم تكن المستقبلية - كاتجاه مُوحّد ومصاغ بإحكام - موجودة في روسيا.

هذه التسمية أطلقها النقاد على كلّ ما هو ثوري وجديد.

كانت مجموعتنا، المسمّاة (لسوء الحظ) مستقبليون تكعيبيون (خليبنيكوف، ماياكوفسكي، الأخوة برليوك، كروتشونيخ، كامينسكي، أسيف، بريك، كوشنر، تريتياكوف) مجموعةَ مستقبليين التحموا معا بواسطة الأيديولوجيا.

لم يكن لدينا الوقت لتناول نظرية الشعر، إذ كنا منشغلين بوضع الشعر في الممارسة.

بيان المجموعة الوحيد كان المقدمة التي تصدرت أنطولوجيا "صفعة في وجه الذوق العام"، المنشورة في عام ١٩١٣. كان بياناً شعريا، مُعربا عن أهداف مستقبلية بشعارات عاطفية.

ميّزت ثورة أكتوبر رحيل مجموعتنا عن الصّوريين المستقبليين الذين غيروا موقفهم إزاء روسيا الثورية. لقد حولتنا الثورة إلى "مستقبليين شيوعيين" عليهم إنجاز المهام الأدبية التالية:

١- تأسيس الفن الأدبي كجهاز كلمات - لا باعتباره أسلوبًا جماليًا، وإنّما كقدرة على حلّ أيّ مشكلة بالكلمات.

٢- الاستجابة لأي مهمة تضعها اللحظة الحاضرة؛

(أ) الشّروع في عمل على المفردات (تكوين جديد للكلمات، التوزيع الصوتي، الخ.)

(ب) إحلال الإيقاعات المتعددة للغة نفسها محل التفاعيل التقليدية وتنغيماتها.

(ت) تثوير بناء الجملة (تبسيط أشكال تنسيق الكلمات، صدمة استخدام كلمات غير عادية، إلخ.)

(ث) تجديد دلالات الكلمات وتكوين الكلمات.

(ج) خلق نماذج من تكوينات موضوع أخّاذة.

(و) الكشف عن قدرة الكلمة على تأدية دور الإعلان المُصوَّر (البوستر).

إنّ حلَّ المشاكل الأدبية المذكورة الأدبية سيخلق إمكانية الاحتياجات الوافية بالغرض في مختلف مجالات الإبداع الأدبي (الشّكل، المقال، البرقية. القصيدة، المسلسل، اللوح، والدعوة على التحريض، وغيرها).

بصدد مسألة النّثر:

١- ليس هناك نثر مستقبلي أصيل، هناك محاولات فردية لخليبنيكوف، مكامينسكي، وكوشنر خصوصًا في عمله "لقاء القصور"- ولكنها محاولات أقلّ أهمية من أشعارهم. ولعلّ تفسير هذا يكمن في حقيقة أنّ:

(أ) المستقبليين لا يميّزون بين أجناس الشّعر المختلفة، فهم ينظـــرون إلى الأدب كلّه كفن أدبي موحّد.

(ب) وأنّه كان يفترض، قبل ظهورهم، أنّ الشعر الغنائي له ثيماتـــه الخاصه به، نظرته الخاصة به، وهي مختلفة عن ثيمات لغة ما يسمى بالنّثر الفني. هذا التميّز لا وجود له في نظر المستقبليين.

(ت) قبل المستقبليين كان من المفترض أنّ الشعر له مجموعة مهـــام محددة (شعرية)، والكلام العملي له مجموعة مهام أخرى (غيـــر شـــعرية)؛ بالنسبة إلى المستقبليين، أنْ تكتب قصيدة تدعو فيها إلى مكافحـــة التيفوئيـــد وقصيدة حب، هما مجرد وجهين مختلفين للعملية الأدبية نفسها.

(ث) أغلب ما أنتجه المستقبليون هو شعر. وهذا لأنّه عندما كانت الحياة، في الحقبة الثورية، لا تزال لم تتصلّب بعد، فإن هناك طلبًا لشعر الـــشّعارات الغنائي، لتسريع وحث ممارسة الثورة، وليس لتلخيص نتائج هذه الممارسة.

(ج) فقط من عهد قريب جدًا، ظهرت أمام المستقبليين مهمـــة انتـــاج نماذج الملحمة المعاصرة. ليس ملحمة بيروقراطية وصفيّة، ولكـــنْ ملحمـــة منحازة بصدق أو طوباوية خياليّة، تقدم الحياة ليس كما هي، ولكن بلا شـــك كما ستكون وما ينبغي أنْ تكون.

اول نوفمبر ١٩٢٢

شعارات مايكوفسكي

الشّوارع فُرشاتنا،

والسّاحات ألوانُنا!

السّرعة ربُّنا،

طبلُنا القلبُ.

ما مِن جَمالٍ من دون معركة،

ما مِن رائعة فنّية من دون عنف!

كفى مشيًا أيها المستقبليون.

اندفعوا إلى المستقبل!

البروليتاريا ليست وريثة الماضي،

إنها مبدعة المستقبل.

التدمير يعني في الحقيقة الخلق،

فبالتدمير ننتصر على الماضي.

لتنقسم مجرّة درب التبّانة

إلى مجرّة مبدعين

ومجرَة مكتسبين.

كيف يُصنَع الشعر (مقتطفات)

في عام ١٩٢٦، صدر للشاعر والنحوي جيورجي شـنغيلي (١٨٩٤-١٩٥٦) كراس عنوانه Kak pisat'... stikhi *"كيف يُكتب الشعر" ليساعد العمال على إنتاج صحف جدارية أدبية تحترم قوانين الأدب، فمثلا يوصيهم بأنه "لا يمكن خلط بحور في قصيدة وإنما يجب أن تُكتب وفق بحـر واحـد"، فـردّ مايكوفسكي عليه بكراس عنوانه* Kak delat' stihki *"كيف يُصنع الشعر". فغيّر كلمة "كتابة" إلى "صناعة" مع الاحتفاظ ، معبرا عن حاجة المجتمع السوفياتي الوليد إلى الإنتاج والصناعة، وهي تتوافق مع دعوات فناني وشعراء منتصف العشرينيات إلى فن إنتاجي يتماشى والعملية الإنتاجية للاقتصاد الاشـتراكي الجديد، دعوات لخصها مايكوفسكي بشعاره: "الشعر فن الانتاج"!*

جاء رد مايكوفسكي على شكل حديث موجه إلى العمال هؤلاء... غير منتظم، ويكاد يطفر من فكرة إلى فكرة أخرى. وقد ابتكر فـي رده عبـارة جديدة ألا وهي "الفرض الاجتماعي" ويقصد فيه الواجبات الـذي يفرضـها المجتمع الجديد؛ واجبات تتطلب تلبيتها لكن ليست على حساب الإبداع وحرية الكاتب، أي دون ربط الأدب بالسياسة كما سيصبح دارجا في أوج الستالينية والجدانوفية. كما أنه من الواضح أن مايكوفسكي يؤكد على دواميّـة زخـم الحركة المستقبلية التجريبي، ويرفض في الوقت ذاته جانبها البوهيمي. كمـا أنه يستعين، في أكثر من مكان، بتقنيات الشكلانيين الروس التحليلية.

يتضمن كراس مايكوفسكي صفحات سجالية مع كتاب مجهولين، من الصعب ترجمتها من دون وضع إشارات تفصيلية لها حتى تفهم، ومقاطع طويلة مبنية أساسا على مناقشة مسائل تتعلق بالإيقاع والسجع والقافية، مما يستحيل ترجمتها إلى العربية. لذا قمت بترجمة المقتطفات التي تمثل لب ما كان يريد مايكوفسكي إيصاله إلى الشباب العمال الذين غيبوا فيما بعد في زنزانات الستالينية.

***

خلال نقاشات أدبية عديدة، وأحاديث مع عمال شباب من جمعيات لغوية مختلفة، ومساجلات بحق النقاد، كان علي دائمًا، على الأقل؛ التقليل من (إنْ ليس تدمير) الفن الشّعري القديم. من البديهي أننا لا نتعرّض كثيرًا للشعر القديم، البريء من أي أذى؛ ولم يتلقّ الضربات إلا عندما كان يتخفّى مدافعو القديم الغيارى وراء العظماء الجاثمين فوق نصبهم، ضد الفن الجديد.

على العكس، إننا، برفع أو بنقل النُصُب وزعزعتها، نظهر حقيقة العظماء، من وجهة يجهلها قراؤهم كليًا ولم تدرس بعد.

الأطفال (والمدارس الأدبية الشابة) متشوقون لمعرفة ما في داخل الخيول الكارتونية. بعد عمل النقاد الشّكلانيين، بتنا نعرف بوضوح ما الذي في داخل الخيول والفيلة الورقية. واعذرونا إذا الخيول، بعد هذه العملية، أصيبت بتلف صغير. أمّا بصدد شعر الماضي، فلا حاجة للشجار معه، فهو يصلح كمادة درس.

حقدُنا الأساسي والمتماسك موجّه ضد النَّقَدة البرجوازيين الصغار برومانسياتهم وانتقاداتهم؛ ضد هؤلاء الذين بالنسبة إليهم تكمن عظمة الشّعر القديم في كونهم، هم أيضًا، يحبون مثلما يحب أونيجين تاتيانا (قرابة فكرية)،

وفي كونهم، هم أيضًا، قادرين على فهم الشُعراء (وقد تعلّموا هذا في المدرسة الابتدائية)، وفي كون بحر الأيامبي يدغدغ آذانهم. إنّ هذه الشعوذة السهلة تثير اشمئزازنا، لأنها تخلق، حول العمل الشعري الجدي، جوًا من الرعشات الجنسية والغثيان، بل تَرسّخ عقيدة مفادها أنّ الشعر الأبدي في مأمن من أي ديالكتيك، وأنّه يكفي لإنتاج أي عمل، رفع الرأس تظاهرًا بمظهر المُلهَمين، بانتظار أنْ ينزل الشعر السماويّ على صلعتهم بشكل حمامةٍ، طاووسٍ أو نعامة.

ليس من الصعب إفحام هؤلاء السّادة.

كلُ ما عليك القيام به هو مقارنة حب تاتيانا و"فن الغناء لأوفيد" مع قانون الزواج، أو قراءة قصة بوشكين عن "المغرور الذي أثاب عن اغتراره" على عمال منجم دونيتز، أو الركض في مقدمة احتفالات واحد آيار مرددًا الأسطر الأولى من "يوجين أونيجين" لبوشكين: "عمي، ذو المبادئ النزيهة..."

بعد تجربة كهذه، أشكّ في أنّ شابًا متحمّسَ الرغبة في تكريس قواه للثورة، سيحتفظ برغبة قضاء الوقت في امتهان المهارة الشعرية البالية.

كتَبنا وتحدّثنا الكثير عن هذا الموضوع. وغالبًا ما حصّلنا على استحسان المستمعين الصاخب. لكن بعد الاستحسان، ثمّة أصوات مشكّكة ارتفعت:

- إنكم لا تعملون سوى التدمير، إنكم لا تبتكرون أيّ شيء. إنّ المعاجم القديمة سيئة، لكن أين هي المعاجم الجديدة؟ أعطونا قواعد فنكم الشعري. أعطونا المعاجم!

الادعاء بأنّ الفن الشّعري القديم موجود منذ ١٥ قرنًا وفننا منذ ثلاثين عامًا، ليس سوى عذرٍ واهٍ.

إنكم تريدون أنْ تكتبوا وأنْ تعرفوا كيف يُكتب الشّعر؟ كيف جرى أنْ ترفضَ قطعٌ مكتوبة حرفيًا وفق قواعد شينغيلي العروضية، ثرية القوافي ومضبوطة وفق بحري الأيامبي والتروكيه؟ عندكم الحق في أنْ تطالبوا الشّعراء ألا يأخذوا معهم إلى القبر أسرارَ مهنتهم.

سأتحدّث عن مهنتي ليس كواضع قواعد وتعليمات، وإنّما كصاحب خبرة. مقالي هذا ليس له أي قيمة "علمية". أنا أتكلّم عن عملي الذي، حسب ملاحظاتي وقناعاتي، لا أراه مختلفًا عن عمل شعراء محترفين آخرين إلا قليلاً.

أنبّه مرة أخرى، وبكلّ توضيح: لا أقدّم هنا قواعد يمكن لأي إنسان أنْ يصبح شاعرًا، أو أنْ يكتب شعرًا، بفضلها. قواعد من هذا النّوع لا وجود لها. فشخص يسمّى شاعرًا لأنه، بالضبط، يخلق القواعد الشّعرية. وهذه للمرة المئة، أستخدم تشبيهًا أشعر بتعب منه، من كثرة ما استخدمه.

عالم رياضيات هو إنسانٌ يخلق، ويطوّر ويحسّن القواعد الرياضيّة؛ إنسانٌ يأتي بجديدٍ في علم الرياضيات. فهذا الذي كان أوّل من صاغ "إنّ اثنين واثنين أربعةٌ" لهو عالمٌ رياضي كبير، حتّى لو أنّه حصل على هذه الحقيقة بإضافة عقبي سيجارتين إلى عقبي سيجارتين. أما الذين جاءوا بعده، حتّى لو أضافوا أشياء ضخمة بشكل لا يُضاهى، قطارات، مثلاً، فهذا لايعني أنّهم علماء رياضيات. قطعًا لا! ما قلته الآن لا يقلل من قيمة عمل إنسان يضيف قطارات. فهذا العمل، في هذه الأيام حيث المواصلات في حال من الفوضى، يمكن أنْ يكون مئة مرة أكثر أهمية من حقيقة رياضية جرداء. لكن لا يجب إرسال تقرير عن إصلاح القطارات إلى جمعية الرياضيات طالبين منها أنْ تضعه في رتبة هندسة لوباتشيفسكي نفسها. فهذا سيثير أعصاب لجنة التخطيط، ويدهش علماء الرياضيات، ويضع لجنة المقيِّمين في طريق مسدود.

هناك من يتهمني بأنّي أفتح عنوة أبوابًا مفتوحة سلفًا، وإني أتكلّم عن أمور واضحة لا تحتاج إلى إيضاحات. وهذا غير صحيح، أبدًا.

ثمانون بالمئة من الهُراء المقفّى ينشره رؤساء تحرير مجلاتنا فقط لأن هؤلاء الرّؤساء إمّا ليست لهم أي فكرة عن شعر الماضي، أو لأنّهم لا يفقهون ما نفع الشِعر.

لا يعرف رؤساء تحرير المجلات سوى "هذا يعجبني" و"هذا لا يعجبني". إنهم ينسون أنّ الذوق هو حاسة علينا تطويرها. كثيرٌ من هؤلاء يشتكون إليّ من عدم قدرتهم على إعادة المخطوطة الشِعرية إلى كاتبها لأنهم لا يعرفون كيف يبررون رفضهم.

فعلى رئيس تحرير المجلة المتعلّم أنْ يقول للشاعر: "شعرك سليم الوزن، ومنظوم وفق الطبعة الثالثة من "ميزان الذهب" الذي ألفه برودوفسكي (وكتب العروض التي وضعها شنغيلي وغرينتش)، كما أنّ قوافيك قوافٍ لا غبار عليها، بل هي حتى موجودة منذ زمن بعيد في "المعجم الكامل للقوافي الروسية" الذي كتبه أبراموف، لكن بما أنّه ليس لدي حاليًا شعرٌ جديد جيد، فإني أقبل بنشر شعرك على الرأس والعين، وسأدفع لك المكافأة نفسها التي ندفعها عادة إلى مستنسخ حامل شهادة، أي ٣٠ روبل لكلّ ورقة مطبوعة، شرط أنْ تزودني بثلاث نسخ منها".

وها أنّ الشاعر لا يعود له أي اعتراض على ذلك. فإما يتوقف كلّيا عن الكتابة، أو يعدّل موقفه ويبدأ باعتبار الشِعر قضيةً تحتاج إلى شغل كثير. مهما يحدُث، فإن الشّاعر سيكفّ عن التعجرف أمام كاتب تقارير صحفية يعمل ويقبض حسب السطر حتّى لو كان تقريره سبقًا صحفيًا. ذلك لأنّ الصحافي يبذل جهده ووقته ركضًا وراء الفضائح والحرائق، بينما شاعر من هذا النوع لا يبذل سوى رضابه يبلل به أصابعه لتقليب معاجم علم العروض والقافية.

لذا ينبغي علينا، باسم الارتقاء بمستوى الشّعر، وباسم ازدهار الشعر في المستقبل، أنْ نكفَّ عن التمييز بين عملٍ سهل كهذا وبين أشكال العمل الإنساني الأخرى.

لكن، إليكم هذا التحفظ: إنّ خلق القواعد ليس غاية الشّعر القصوى، إذ في حال كهذه سيتحول الشّاعر إلى شارح كتب قديمة يتدرب على وضع قواعد لكي يعبّر بها عن أشياء ومواقف غير موجودة على الاطلاق أو أنّها لا تجدي نفعا. أي فائدة يا ترى في اختراع قواعد لعدّ النجوم، ونحن على دراجة بأقصى سُرعة؟

إنّ الحالات التي تحتاج إلى صياغة أو قواعد، الحياة هي التي خلقتها. إنّ وسيلة الصقل، غرض القواعد، تحددهما ضرورات النضال الطبقي الملحة.

فالثورة، مثلا، طَرحت في الشارع اللُّغة الخشنة التي يستعملها ملايين الجماهير؛ لغةُ الزقاق الشعبية راحت تتدفق خلال الشوارع الرئيسة؛ غمغمات المثقفين الواهنة وكلماتهم المخصية كـ"المثال الأعلى"، "مبادئ عادلة"، "المبدأ السّامي"، "المحيا المتعالي للمسيح والدجال"، كلّ هذه التعابير المهموسة في المطاعم "الراقية"، قد تم كنسُها. ذلك أنّ سيلا جارفًا جديدا قلب اللُّغة رأسًا على عقب. كيف نصيّرها شعريّة، وما عادت لا القواعد القديمة بـ"أقمارها وغزلها"، ولا البحور الإسكندرانية تناسب. كيف إدخال اللغة المألوفة في الشعر؟ كيف استخراج الشعر من دارج الأحاديث؟

أيجب أنْ نبصق على الثورة باسم بحر الأيامبي؟

"أصبحنا أشرارًا، مستسلمين،

لا مخرجَ لنا

فاتحاد سكك حديد روسيا رسم سلفًا لنا الطريق

بيديه السوداويتين" (اقتباس مايَكوفسكي لمقطع من شعر زينائيدا غيبيوس، ليس دقيقًا، إنه نوع من المُعارضة)

كلا. لا معنى لهذا؟ لا يمكننا إخضاع إيقاع الثورة الصاخب لنظام بحر خُلِق لما هو مهموس.

"أيها الأبطال، يا رحّل البحار، يا الباتروس

يا ضيوف مائدة الولائم الراعدة

يا قبيلة النّسور، أيها البحّارة،

من أجلكم هذه الأغنية المجبولة من نيران ياقوت الكلمات" (كيريلوف)

كلا!

امنحوا، الآن فورًا حق المواطنة للغة الجديدة: ليحلّ الصراخ مكان اللازمة، وضجيج الطبول مكان التهويدة:

"سر بخطوة ثوريّة" (بلوك)

"انتظموا مسيرةً" (مايَكوفسكي).

ليس كافيًا إعطاء عينات من الشّعر الجديد، لإظهار كيف أنّ للكلام أثرًا في الحشود الثورية؛ وإنّما يجب أيضًا تقدير هذا الفعل بطريقة تسهم في مساعدة الطبقة العمالية بأقصى ما يمكن.

لا يكفي أنْ نقول: "العدو يقظ، لا يَكِلّ" (بلوك). ينبغي تحديد وجه العدو بدقّة أو إمكانية تصوره بالضبط.

لا يكفي أنْ "ننتظم مسيرةً". يجب أنْ يتم هذا على الأقل وفق كلّ قواعد معركة الشوارع، باقتحام البريد، البنوك، المستودعات لكي تقع في أيدي العمال الثائرين.

من ثم:

"امضغ الأناناس

ازدرد القطاةَ

فها هو يومك الأخير أيها البرجوازي" (مايَكوفسكي)

أشك في أنّ الشّعر الكلاسيكي كان يسمح لأبيات كهذه. ففي عام ١٨٢٠، لم يكن غريبتش يعرف التشاستوشكي (أغان شعبية روسية)، لكن لو كان يعرفها، لكان قد تحدث عنها مثلما تحدث عن الشّعر الشّعبي بازدراء حيث قال: "هذا الشّعر خال من التفاعيل والتنغيم".

لكن هذا الشّعر قد تبناه أهالي بطرسبورغ. سيتمكن السّادة النّقاد، عندما يكون لهم متسعٌ من الوقت، البحث وفق أيّ قواعد نُظِمَ.

التجديد لا غنى عنه لعمل شعري. فالمادة اللفظية والفقرات التي يصادفها الشّاعر يجب أنْ يشتغلَ عليها ثانية ويطورها. فإذا استخدمنا حدائدَ لفظية عتيقة، من أجل كتابة قصيدة، علينا أنْ نهتم بأنْ تمتزج بتناسُبٍ دقيقٍ بالمادة الجديدة. فنوعية هذه المادة الجديدة وكميتها هما اللتان تقرران قيمةً أشابة (سبيكة) كهذه.

بطبيعة الحال، لا يفترض التجديد أنْ ننطق دائمًا بحقائق لم تُعهَد من قبل. ناهيك عن أنّ بحر الأيامبي، والشّعر الحر، والتجنيس السجعي، والرّدف... كلّ هذا لا يمكن استحداثه كلّ يوم. يمكننا أنْ نعمل على

استمراريته، تعميقه، رواجه... "إنّ اثنين واثنين أربعة" لا تدوم ولا يمكن لها العيش بذاتها. يجب معرفة تطبيق هذه الحقيقة (قواعد التطبيق). يجب معرفة جعل هذه الحقيقة سهلة الحفظ (أيضًا قواعد)، يجب إظهار بواسطة سلسلة من الوقائع على أنّها لا تُفَنّد (مثال، مضمون، ثيمة)

يُستَنتَج مما سبق إنّ الشّعر لا يقوم على وصف وتمثّل حقائق جرداء. بالتأكيد أننا في حاجة إلى هذا النّوع من العمل، لكن يجب اعتباره كأيّ عملٍ نقوم به سكرتيرة في اجتماع جماهيري كبير حيث ليس أكثر من "الاجتماع بات له علم..." و"قررنا..." هنا تكمن مأساة "رفاق الطريق"، لم "يكن لهم علم" إلا بعد مرور خمس سنوات و"قرروا" متأخرًا جدًا، بينما الآخرون وضعوا قرارهم موضع التنفيذ وأنجزوه.

الشّعر يبدأ حيث هناك مَيْل.

بالنسبة إلي، هذا البيت:

"وحيدًا أخرج إلى الطريق". (ليرمنتوف)

نوعٌ من التحريض، فالشّاعر هنا يحرّض الفتيات على التنزه مع الشّعراء. إنّ التنزّه وحيدًا مملٌّ، كما تعرفون. آه، لو كانت هناك قصيدة قوية قوة النداء الذي يدعو الجماهير إلى التجمّع معا. كُتبُ العَروض القديمة بالتأكيد لم تكن دليلا. فهي لا تعالج سوى أساليب كتابية، مألوفة، ومدرجة سلفا في فهارس. في الحقيقة، يجب ألا تسمى هذه الكتب "كيف نكتب" الشعر وإنما: "كيف كنّا نكتب" الشعر.

أقول لكم بكل صراحة: أنا لا أعرف لا بحر الأيامبي ولا بحر التروكي... ولم أميّز بين تفاعيلهما قط ولن أبدا. ليس لأن الأمر صعب،

وإنما لأنه لم يكن لي، في عملي الشّعري، فرصة حتّى أبالي بهذه الأمـــور. وإنْ وجدنا إيقاعاتها، في شظايا شعري، فإنّها بكلّ بساطة التقطت عن طريق الأذن، لأننا نسمع هذه الصّيَغ المملة باطراد مثل: "تهبط بحر الفولغا..."

حاولت عدّة مرات دراستها؛ فهمت الآلية، وسرعان ما نسيتها. أشـــياء كهذه التي تحتل مساحة تسعين بالمائة من معاجم العروض، لا تحتل ســـوى ثلاث في عملي الشّعري. في التأليف الشّعري، لا يوجد سوى بعض القواعد العامة لبدء العمل. وهي قواعد اصطلاحية. كما في الـــشّطرنج، الحركـــات الأولى دائمًا هي نفسها. لكن ما إنْ قمنا بها، حتى نحاول أنْ نجـــد هجومًـــا جديدًا. ذلك أنّ الحركة العظيمة يستحيل تكرارها، في وضع مماثل، خـــلال الشوط التالي. فالغريم لا يُفحم إلا بحركة غير متوقعة.

كذلك بالنسبة إلى القوافي غير المتوقعة لقصيدة ما.

لكن ما هي الشّروط الضرورية لبدء الكتابة الشّعرية؟

أولا؛ وجود مشكلة في المجتمع بحيث حلُها لا يمكن تخيّله إلا بعمـــل شعري. طَلبٌ اجتماعي (هاكَ موضوعا مهما لاطروحة عن غياب العلاقـــة بين الفرض الاجتماعي والطلب المقرر سلفا).

ثانيا؛ ينبغي أنْ تكون لك معرفة دقيقة، أو بـــالأحرى شـــعور، حـــول طموحات طبقتك (أو المجموعة التي تنتمي إليها) حول قضية معطاة أي ميلها إلى هدف محدد.

ثالثا؛ المادة. الكلمات. إثراء مستمر لاحتياط، عنبر دماغك بالكلمـــات الضرورية، المعبرة، النادرة الاستعمال، المُبتكرة، المُستجدة، والمُركّبة، وكلّ أنواع الكلمات الأخرى.

رابعا؛ معدّات المعمل ووسائل الإنتاج هي أيضًا ضرورية. ريشة، قلم رصاص، آلة كاتبة، تلفون، بدلة للذهاب إلى المأوى، دراجة للذهاب إلى مكاتب التحرير، طاولة للكتابة منظمة، مظلة للكتابة تحت المطر، مكان مساحته بالضبط بعدد الخطوات التي عليك أنْ تقوم بها عندما تعمل (وهذا جد ضروري للعمل)، صِلة بوكالة الصحافة لكي تكون على علم بما يجري في القرى، وإلى آخره، بل تحتاج حتى إلى غليون وسجائر.

خامسا؛ وعليك بكثير من المهارة والتقنيات لاستعمال الكلمات، الاعتياد الذي هو فرداني جدًا ولن يأتي إلا بعد سنوات من العمل اليومي؛ وعليك أيضًا بقوافٍ وتناسب أصوات، وتجنيسات سجعية وصور وتدرّجات وأسلوب وتهييج مشاعر، وخاتمة، وعناوين، وتصميم طباعي...إلخ.

مثال: طلبٌ اجتماعي – كلمات لأغاني إلى الجيش الأحمر وهو يتجه إلى جبهة بطرسبورغ. الهدف – هزيمة يودينتش. المادة – رطانة الجنود. وسيلة الإنتاج – طرف من قلم رصاص عتيق. التقنية – جاتسوكا مقفاة. (يقدم مايَكوفسكي نموذجا يستحيل ترجمته لأنه يعتمد على إيقاع القوافي)

(.......)

لدي مجموعة مختارة من المواضيع الواضحة والغامضة:

١– المطر في نيويورك؛

٢– مومس بوليفار كابوسين في باريس، ويقال إنّ مضاجعتها أمرٌ ممتاز لأن ليس لها سوى ساق واحدة – لقد فقدت ساقها الأخرى في حادث حافلة كهربائية، كما أظن.

٣– العجوز المكلّف عن الغرف في مطعم هايسلر الضخم في برلين.

٤- موضوع ثورة أكتوبر الهائل، شيء لا يمكن تحقيقه ما لم نعش في القرية، إلخ.

كلّ هذا الاحتياطي أحمله في رأسي أينما ذهبت، وبالأخص الدقيق والحساس منه، فهو معلوم بخط. كيف سأستخدمه؟ لا أدري، لكنني أعرف بأنه سيستخدم كله.

أقضي وقتي كلّه في تكديس هذا الاحتياطي. وبسبب هذا العمل، أضيّع كل يوم ١٨ إلى ٢٠ ساعة: بل أكاد لا أتوقف عن همهمة شيء ما. إنّ هذا الجهد المركز هو الذي يفسر شرود الشّعراء المزعوم.

أتابع عمل التكديس هذا بحدة إلى حد أنّ تسعين من مائة قضية أتذكّر المكان والظروف الخاصة حيث، خلال سنوات العمل الخمسة عشر، بعض القوافي، وبعض الجناس، وبعض الصور آلت إلي ووَجدت شكلَها النهائي.

يُعتبر دفتر الملاحظات هذا أحد العوامل الضرورية لإنجاز عمل حقيقي أصيل.

عادة لا نعلم بوجود هذا الدفتر إلا بعد موت الكاتب، فإنّه يبقى، لسنوات، مهملا، لا ينشره إلا كعمل بعد وفاة المؤلف، ويوضع في نهاية الأعمال الكاملة، لكن بالنسبة إلى الكاتب هذا الدفتر هو كل شيء.

ليس لمبتدئي الشّعر دفتر كهذا. فليس لهم لا التجربة ولا الدُرْبة. وقلّما نجد في أعمالهم شعرا مكتمل النمو، ولذلك قصائدهم طويلة ومضجرة.

كان سهلا علي، بفضل مساهمة هذا الاحتياطي المشغول بعناية، أنْ أنجز شيئًا في موعد محدد. ذلك أنّ إنتاجي على جري العادة هو ثمانية أو عشرة أبيات في اليوم الواحد، عندما يتعلّق الأمر بعمل حقيقي.

إنّ كلّ لقاء، كلّ لافتة، كلّ حدث، بالنسبة إلى الشاعر، لا قيمة له إلا بقدر ما يزود الشاعر بمادة لفظية.

فيما مضى، كنت متدربًا على هذا العمل إلى حد كنت أخشى معه أنْ أعبّر عن نفسي بكلمات وعبارات كانت تبدو لي ضرورية لأشعاري مستقبلا، مما صرت كئيبًا ومملا وصموتًا.

في عام ١٩١٣، وأنا عائد من سارتوف إلى موسكو، ولأبرهن إخلاصي التام لشابة ما كانت برفقتي، قلت لها: "أنا لست رجلا، وإنما غيمة مرتدية بنطلونا". ولحظة ما قلت هذا، حتى أدركتُ أنّ هذا التعبير يمكن أنْ يكون مادة لقصيدة، وخشيت أنْ يتسرب ويضيع دون أنْ أستغله. رحت أطرح على الشابة، وأنا قلق، أسئلة تغريرية طوال نصف ساعة، ولم أهدأ إلا عندما اقتنعت أنّ كلماتي دخلت من أذن وخرجت من الأخرى.

بعد سنتين، استخدمتُ "غيمةٌ مرتدية بنطلونا" عنوانًا لقصيدة.

مثال آخر: فكّرت، طوال يومين، في الطريقة المثلى للتعبير عن رقّة رجلٍ وحيدٍ إزاء امرأة كان يحبها.

كيف كان يعتني بها، كيف كان يحبها؟

الأمسية الثالثة، خلدت إلى النوم مع وجع في الرأس، دون أنْ أعثر على شيء صالح. لكن في منتصف الليل، حضرني التعبير أخيرًا:

جسدك

سأحبُّه وأعتني به

كجندي

بُتر في الحرب

- لا ينفع،

لا صديق له-

يعتني بساقه الوحيدة. (من "غيمة ببنطلون")

ققزت نصف يقظ. وفي الظلمة، كتبت على علبة سجائر، بطارف عود ثقاب محروق، هذه الكلمة: "ساق وحيدة"، وعدت إلى النوم. في الصباح، قضيت ساعتين محاولا أنْ أتذكّر بأيّ ساق وحيدة يتعلّق الأمر، وكيف تواجدت العبارة على العلبة.

قافية تحاول القبض عليها، لكن لا تستطيع حتى الآن مسكها، يمكن لها أنْ تُسمِمَ وجودك: إنك تتكلّم دون أنْ تفهم، تأكلْ دون أنْ تعرف ماذا، ولا تستطيع أنْ تنام، تكاد ترى القافية تدوّم تحت مرأى عينيك.

بَعدَ النحوي شنغيلي، ساد انطباع بأنّ العمل الشّعري شيء تافه لا أهمية له. بل ثمّة ممسوسون يذهبون أبعد من شنغيلي. هاكم إعلانًا ظهر في صحيفة "البروليتاري" الصادرة في خاركوف (العدد ٢٥٦):

"كيف تُصبح كاتبًا؟

جوابٌ مفصلٌ مقابل طوابع بريدية ثمنها خمسون كوبكا.

"صندوق بريد رقم ١١"

محطة سلافيانسك، خط دونيتز"

ما رأيكم في هذا؟

فضلا عن ذلك، إنه من نتـاج العهـد القـديم. إذ سـبق انْ وزعـت مجلة "تسلية" ملحقًا على شكل كتاب عنوانه: "كيف تصبح شـاعرًا بخمـسة دروس سهلة".

أعتقد أنّ الأمثلة الصغيرة التي قدمتها تكفي للبرهنة علـى أنّ الـشعر هو من صفة الأشياء الأكثر صعوبة، وهذه هي الحقيقة.

ينبغي اعتبار قصيدة مثل اعتبار المرأة في رباعية باسترناك العظيمة:

"منذ ذلك اليوم، من المُشْط حتى قدميك

كممثّل ريفيّ شكسبيري

حملتك معي وحفظتك عن ظَهْر قَلْب

جَرررتكِ طوال المدينة وكرَّرتُكِ". ("ماربورغ")

٢

(...)

إنّ إحدى اللحظات الحاسمة في قصيدة، خصوصًا عندما تكون متحيّزة وحماسية، هي خاتمتها. فأبياتُ قصيدةِ الأكثرُ تأثيرًا غالبًا ما تأتي فـي هـذا الجزء الصغير الأخيرْ. فأحيانًا تعيد صياغة القصيدة كلّها من أجـل تبريـر ترتيب جديد كهذا.

إنّ تفسير البيتين اللذين كتبهما يَسنين بكلام آخر، كان طريقة واضحة لأختم قصيدتي.

فبيتا يَسنين، عما هما على النَحو الآتي:

"في هذه الحياة، ليس أمرًا جديدا أنْ نموت

وبالطبع، ليس أمرا أكثر جِدّةً أنْ نحيا"

وهنا البيتان اللذان كتبتهما أنا:

"في هذه الحياة لم يكن الموت شيئًا صعبًا

لكن أنْ تصنع حياة جديدة لهو أصعب بكثير"

أبقيت، طوالَ عملي على القصيدة كلّها، هذين البيتين في بالي على الدوام. وكنت أعود إليهما طوال الوقت الذي كنت أعمل فيه على أبيات أخرى – سواء عن وعي أو غير وعي.

إذ كان من المستحيل نسيان ما كان علي عمله هنا، لذا لم أدوّن هذين البيتين، وإنما كنت أحتفظ بهما في رأسي.

إذن، ليس من الممكن عدُّ كم من تصحيح قمت به، لكن، في كلّ الأحوال، لم يقل عن خمسين أو ستين تصحيحًا لهذين البيتين.

ثمّة تقنيات عديدة يمكنك استخدامها في صقل الكلمات وصياغتها، ومن العبث التحدث عنها، بما أنّ جوهر النشاط الشّعري، كما ذكرت مرات عديدة في مقالي هذا، يكمن في القدرة على ابتكار هذه التقنيات، وهي التي تجعل من كاتب محترف. من المحتمل إنّ مشرّعي الشعر التلموديين سيقطبون وجوههم عند قراءة كتابي هذا- فهم يفضلون إعطاء وصفات شعرية جاهزة. هاك هذا المضمون، أو ذاك، حاولْ إلباسه زيًّا شعريًّا، ايامبي أو تروكيه، ضع قوافي في نهاية الأطراف، اضف إليه تجنيسًا سجعيًا، ابدأ بصورة وسترى الشّعر جاهزًا.

إننا نلقي بهذا العمل النسائي البسيط، في سلة المهملات الموجودة أسفل طاولات رؤساء التحرير.

والشخص الذي يأخذ قلّما، لأوّل مرة في حياته، ويريد أنْ يكتب شعرًا خلال أسبوع، ليس في حاجة إلى كتابي.

ذلك إنّ الذي يحتاج كتابي فعلا، هو الشّخص الذي يريد، على الرغم من كل الصعوبات، أنْ يصبح شاعرًا، الشّخص الذي يريد، عارفًا أنّ الشعر من أصعب المحاولات، أنْ يتمكن لنفسه مما يبدو الأكثر غموضا في العملية الإنتاجية هذه، ثم يمررها إلى الآخرين.

استنتج:

١ - الشّعر مصنع إنتاج، من أصعب وأعقد الأنواع، لكنه مَصْنَعٌ مع ذلك.

٢ - إنّ تعلُّم الكتابة الشّعرية لا يعني تعلّم كيف يتمّ تحضير نمط ثابت ومحدد من الأعمال الشّعرية، وإنّما دراسة وسائل كلّ عمل شعري؛ دراسة تطبيقات هذا المصنع، التي تساعد في خلق مصانع أخرى جديدة.

٣ - إنّ التجديد في المواد والتقنيات، لهو مسألةٌ إجبارية لكل عمل شعري.

٤ - يجب أنْ يكون عمل الشّاعر يوميًا، لتحسين مهارته وتكديس احتياط شعري.

٥ - أنْ يكون لديك دفتر يوميات جيد، وأنْ تعرف كيف تستخدمه، لهو أهم من معرفة الكتابة بدون أغلاط كما تقتضي الأوزان البالية.

٦ - ليست هناك منفعة في إطلاق معمل شعري لصنع قداحات شعرية. تجنّب إنتاج نزر شعري غير اقتصادي. خذ القلم فقط عندما لا تكون هناك وسيلة تعبير أخرى غير الشعر. ويجب عدم بدء العمل إلا عند لحظة الشعور بطلب اجتماعي على نحو واضح.

٧ – ولفهم الفرض الاجتماعي بشكل صحيح، على الشّاعر أنْ يكـون في لبّ الأشياء والأحداث. معرفة نظريات الاقتصاد، معرفة الحياة الحقيقية، التبحّر في التاريخ العلمي، كلّ هذا بالنسبة إلـى الـشّاعر – فـي الجـزء الجوهري من عمله – أهم من كلّ الموجزات المدرسية التي يكتبها أسـاتذة مثاليون يؤلّهون كلّ ما بال عليه الدهر وشرب.

٨ – من أجل انجاز الفرض الاجتماعي بقدر الإمكان، يجب أنْ يكون الشّاعر في طليعة طبقته، وأنْ يناضل، مع هذه الطبقة، على كلّ الجبهـات. يجب تهشيم خرافة الفن اللاسياسي. هذه الخرافة البالية تظهـر الآن تحـت مظهر جديد، تحت غطاء الهذر حول "لوحات كبيرة ملحمية" (أولا ملحميـة، ثم موضوعية وأخيرًا غير منحازة) أو حول "الأسلوب الضخم" (أولا ضخم، ثم مرتفع وأخيرًا سماويّ). إلخ

٩ – فقط بمقاربة الفن كمصنع يمكنك إزالـة عناصـر المـصادفة، عشوائية الذوق، واعتباطية الحكم. فقط باعتبار الفن كمصنع يمكنك وضـع جنبًا إلى جنب أجناس العمل الأدبي المختلفة: القـصيدة وتقـارير العمـال والفلاحين الصحافية. وعوض التأمل التصوّفي في موضوع شعري، ستكون لك قدرة على معالجة المسألة بشكل صحيح بالمعايير والتقييمات الشّعرية.

١٠ – يجب ألا تجعل من اللمسات الأخيرة؛ الصقل، العمل التقني كما يسمى، غايةً في ذاتها. لكن هذا الصقل التقني هو الذي يجعل مـن قـصيدة صالحةً للاستعمال. إنّ الاختلاف في طرق الإنتاج هذا، هـو الـذي يعمـل اختلافًا بين الشعراء؛ كما أنّ معرفة مختلـف الأدوات الـشّعرية واتقانهـا وتراكمها، هي فقط القادرة على جعل شخص كاتبًا محترفًا.

١١ - الجو الشعري اليومي يؤثر هو أيضًا على خلق عمل أصـــيل، كسائر العوامل الأخرى. إنّ كلمة "بوهيمية" أصبحت نعتًا قدحيًا لكلّ حياة فنية يومية. لكن للأسف غالبًا ما حاولنا النضال ضد الكلمة؛ فقط ضدها. لكن إنّ ما ترمز إليه حقيقة هو "الجو الوصولي الفرداني للعـالم الأدبـي القـديم؛ "المصالحِ الصغيرة للزُمَر السيئة"؛ مبدأ "حك لي ظهـري، أحـك ظهـرك"، وكلمة "الشاعري" أصبحت تعني "ارتخاء"، "سكران قليلا"، "فاسقا" إلخ. حتى الطريقة التي يرتدي فيها الشاعر ملابسه والطريقة التي يكلّم بها زوجته فـي المنزل يجب أن تكون مختلفة ويحددها إنتاجه الشعري كله.

١٢ نحن، "جبهة اليسار الجديدة"، لا نقول إننا الوحيدون الذين يحتفظون بأسرار الخلق الشعري. لكننا نحن الوحيدين الـذين يريـدون اكتـشاف هـذه الأسرار، الوحيدين الذين لا يريدون إحاطة العمل بإجلال فني ديني. (...)

إحـــالات

كان لينين في الواقع، قلقًا جدًا من كتابات مايَكوفسكي وتأثيراته علـى العمال. فمثلا، عندما طبعت دار نشر الدولة عام ١٩٢٢، خمس آلاف نسخة من ملحمة مايَكوفسكي الدعائية "١٥٠٠٠٠٠٠ مليون" وهي قـصة رمزيـة حول المعركة الفاصلة بين ١٥ مليون عامل وبين قوى الـشر الرأسـمالية، ثارت أعصابه، فكتب: "هراء وسخافة وادعاء متأصل. في نظـري، واحـد بالعشرة من هذه الكتابات يجب أنْ تنشر وبـألف وخمـسمائة نـسخة فقـط للفضوليين والمكتبات". وعندما أرسل إليه مايَكوفسكي نسخة موقعة، أجابـه لينين: "أنت تعلم، هذا أدبٌ جد مهم. إنّه نمط خاص مـن الـشيوعية؛ أنّهـا شيوعية الزعران!" كما أن لينين كتب إلى مسؤول الدار طالبا منه "العثـور على كتّاب مؤهلين ضد المستقبليين يمكن الاعتماد عليهم"! في الحقيقة كـان

لينين يعتبر المستقبليين "فيضًا من المثقفين البرجوازيين، الذين غالبًا ما كانوا يعتبرون مؤسسة تعليم العمال والفلاحين الجديدة، ميدانًا مناسبًا لاختبار نظرياتهم الفردانية في الفلسفة والثقافة"!

١- تضمنت رسالة مايَكوفسكي التي تركها بعد انتحار، مقطعًا من قصيدة لم ينته منها اقرأها في المنتخبات من كتاباته.

٢- قد يستغرب القارئ عندما يسمع بأنّ مايَكوفسكي كان عشيقا لليلي بريك؛ زوجة صديقه المخلص أوسيب بريك. إليكم التوضيح: بعد مرور عام على زواجهما، نشأ برود جنسي بينهما وذلك بسبب مشاغل أوسيب العديدة فيعود إلى البيت متأخرًا ويستيقظ مبكرًا، كما أنّ أوسيب كان منهمكًا كثيرا في دراسة القضايا الأدبية. ومن ناحية أخرى، كان من بين المواضيع التي يدور حولها النقاش داخل خلايا الحزب البلشفي، خصوصًا قبل الثورة، موضوع مؤسسة الزواج وضرورة تثويرها. وكانت هناك رغبة شديدة لدى أعضاء، من بينهم ليلي وأوسيب، في تحقيق الزواج الجديد حيث لا يصبح واحد عبدًا للآخر. والمهم أنّهما اتفقا على أنْ يكون كلّ واحد منهما حرًا في اختيار عشيق آخر، والبقاء، في الوقت ذاته، زوجين حميمين. وهكذا أصبحت ليلي عشيقة لمايَكوفسكي دون أنْ يشعر أوسيب بإحراج أو إهانة وإنّما اعتبره شيئًا طبيعيًا وإنسانيًّا.

٣- يقال إنّ ستالين بعد أنْ سمع نبأ انتحار مايَكوفسكي، ترك مكتبه، وتوجه إلى المنزل ليقرأ على أطفاله شعر مايَكوفسكي.

٤- من الصعب ترجمة byt الرّوسية بكلمة واحدة فهي تعني كلّ ما كان الشّعراء الطليعيون يشمئزون منه: الرّوتين والمتواضع عليه في الحياة اليوميّة، الرتابة اليومية، المواظبة النمطيّة، ترّهات الحياة اليومية.



من اليمين إلى اليسار: مايكوفسكى، باسترناك، خليبنيكوف، كوتشيونيخ

(١٢): بوريس باسترناك ومجموعة "الطاردة":

غصَين المستقبلية الروَسية الأخير

مجموعة "الطاردة" التي أسّسها سيرغي بوبروف ونيكولاي أسيف وبوريس باسترناك، اعتبرت، في نظر بعض النقّاد، تيّارًا مستقبليًا، فقط لأنّها كانت تركّز أيضا على مواضيع مدينية والسّرعة التكنولوجية، ولأنّها كانت تضمّ مساهمات لعددٍ من المستقبليين المتناحرين، وعلى سجالات مع المستقبليين، بينما، في الحقيقة، هي مركّب خليط من الرّمزية، المستقبلية والتقاليد الكلاسيكية، إلا أنّها متمرّدة على الرّمزيين الرّوس. فها هو زعيم المجموعة سيرغي بوبروف يوضّح، في مقدمته لديوان آسيف: "لا يمكن للرّمزية الكونية أنْ تنضب، لكن رمزية الأمس ها هي تنضب أمام أعيننا في الكتب الأخيرة لقادتها"! وموقف كهذا كان يعتبر آنذاك موقفًا مستقبليًا.

لم تعش هذه المجموعة أكثر من سنتين. لم يدّع أيٌّ واحد من مؤسسيها المستقبلية قط، ولم يحتجوا على تسمية "المستقبلية" التي كان النقاد يُطلقها على نشاطاتهم. لكن من خلال نقدهم اللاذع لـ"مستقبلية زائفة"، يظهرون كأنّهم هم المستقبليون الحقيقيون!

كانت المجموعة تشرف أولا على دار نشر عنوانها "ليريكا" وقد صدر عنها عدة دواوين من أهمها ديوان باسترناك الأوّل "توأم في الغيوم"، ولبوبروف "بستانيون على الدوالي"، ولنيكولاي اسيف "القيثارة الليلية". وكان تأثير الفكر الألماني هو السائد بين المجموعة، باستثناء موقف بوبروف

المتأثر بالفكر الفرنسي. وهناك هدف وراء تسمية مشروعهم "الطاردة": فصلّ الدّسم الشعري عن كتابات بدون قيمة، فالطاردة هي آلةٌ تُستَخدَمُ، بقوَّةِ الطَّرْدِ المركزيّ، لفرز الدَّسَمِ عن الحليب.

وضم الكتاب الجماعي الذي أصدروه عام ١٩١٤، تحت عنوان غريب Roukonog "العَضَديّ القدم" (حيوان لافقري يعيش في المياه الضحلة)، بيانًا مكتوبًا على شكل قصيدة عنوانه "الأنشودة التربينية". وتوسّط الغلافَ بيتان شعريان وزّعا على الطريقة الطوبغرافية المستقبلية، أيّ بحروف متفاوتة الحجم:

"في قلب الرصيف الصخري ثم نغمة

قِرّي عينًا أيتها الطاردة".

واستهلوا عددهم الأوّل هذا، بنعي رحيل أحد مؤسسي مجموعة الأنوية المستقبلية إغناتييف (انظر الفصل الخاص بهذه المجموعة) معتبرين أنه هو "المستقبلي الرّوسي الأوّل وشهيد المستقبلية"، ونشروا أربع قصائد له مع مقدمة.

كما تضمّن الكتاب "ميثاقهم" المضاد لمجموعة "إهليا" بلغة عدوانية كلّها سب وشتم، وتهديد، موضحين أن أعضاء إهليا "مدّعون زائفون... وأنّهم، كما وصفهم قائد الجيش المستقبلي مارينيتي نفسه، أثناء زيارته في موسكو، ماضويون". وقد وقّع "الميثاق" نيكولاي أسيف، سيرغي بوبروف، اليا زدانيتشيف وبوريس باسترناك.

يُعتبر سيرغي بوبروف أكثرهم تبحرًا في أوقيانوس الشّعر الرُّوسي والأوروبي معًا، وبالأخص الشّعرية الفرنسية. فكان يطلق عليه "رامبو الرُّوسي"، ووعد أنْ يترجم أعمال رامبو إلى الروسية. وبما أنّه كان تلميذ

الشّاعر الرمزي أندريه بيلي، فإنّه بات أكثر الشعراء الروس الجدد آنذاك تعمقًا في الأوزان والإيقاع. وقد حافظ، على عكس أستاذه، على أنْ تكون تنظيراته في مفهوم "الغنائية" وتجاربها الوزنية، خالية من كل تفسير تصوّفي ومُضمر ديني، مُقيمًا نظريته على أسسٍ عِلمية، وبسبب هذا التوجّه العِلمي، أُعتبر مستقبليًا. وقد ابتكر المنهج التحليلي لاستقصاء النّص الشّعري. وجاء باكتشاف جديد ألا وهو "الفضاء الغنائي". ففي نظره، هناك "في كل لحظة معطاة، سُلّم مؤدٍ من الشّاعر إلى القارئ يولد: فمن القصيدة تولد سلسلة سلالم مشابهة تنتشر باطّراد بين الشّاعر والقارئ، محدثةً، إنْ جاز التعبير، فضاءً غنائيًا مُعيّنًا". و"الغنائية" هذه، التي يعتبرها بوبروف الجوهرَ الرُّوحي للشعر، "ليست جنسًا شِعريًا كما الدراما والملحمة، وإنّما هي العنصر الأساسي للشعر، إنّها وسيلة الإبداع الأساسية ومصدرُه. إنّها الجزء الثالث إضافة إلى الشكل والمضمون. هناك انقطاع في منتصف العملية الإبداعية يسبّبه النّشاط الغنائي للنفْس، فيولّد الشعر.. وإلا سيتدهور الشِعر إلى مجرّد إشارات لمحاكاة المضمون أو الشَكل... إنَّ الشّعر الذي يفتقر إلى "النوعية الغنائية لهو شِعرٌ مرفوض". وقد أثّر هذه المفهوم كثيرًا في فن باسترناك الشعري، كما سنرى ادناه.

أما نيكولاي أسيف فشعره يتميّز بموضوع المدينة السمينة ومصورة بأسلوب يحاكي قصص هوفمان. فمثلا نقرأ في قصيدة عن رجل يخرج من واجهة محل، وفي أخرى رحلة ليلية بسيارة مصورة بمبالغة بيانية مفرطة. تتخلّل شعر آسِيف ثيمات تتعلق بالجنون وبأمداء كالسّماء. وقد انفصل بعد سنة عن مجموعة "الطاردة" لينخرط في نشاطات مايكوفسكي المستقبلية، خصوصًا في مرحلة "جبهة الفن اليسارية".

على أنّ بوريس باسترناك يُعتبر هو الأكثر قربًا للمستقبلية منهم، والأذكى شعريًا، فديوانه الأول الذي تغافله النقّاد عند صدوره هو الأكثر أصالة من دواوين مجموعة "الطاردة".

نشر باسترناك في الأنطولوجيتين الجماعيتين الأوليتين لمجموعة "الطاردة"، مقالين سجاليين، عنوانهما "ردود فعل وايزرمان" و"الكأس السوداء"، وهما مقالان يمنحان تبرير ربط اسم باسترناك بتاريخ المستقبلية الرُوسية.

ففي مقاله "الكأس السوداء"، يقول باسترناك، بعد أنْ يتوجّه بالشكر إلى كلّ الشّعراء السّابقين من رمزيين ومستقبلين، "إنّ السّرعة والاضطرار ليس بالمعنى العامي الشائع أيّ عبادة التكنولوجيا والآلات والسيارات السريعة، وليس بمعنى يجب أنْ تكون السرعة موضوع القصيدة. وإنّما بمعنى المعالجة المقتصدة للزمكان – أي اضطرار داخلي ينقله الشّاعر إلى الاشياء مهما كانت. ولا علاقة لهذا الاضطرار مع نوع آخر من التسرّع أو التصوّف. وإنّما اضطرار الفنان الذي يجد نفسه بتواتر، أنّه مكلّف بمهمة حقيقية، من قبل العصر الذي يعيش فيه".

وعلى عكس الرّمزيين الذين كانوا يضفون قيمة كبيرة على الرّموز، فإنّ مستقبلية باسترناك تعطي قيمة أكبر للذات "الغنائية". فالغنائية–الشعر، في نظر باسترناك، جاهزة الآن كمبدأ مستقل. وتدعى أيضًا "الأصالة". ويعرّف باسترناك الأصالة بأنها "متكاملة، متميزة، إنّها وظيفة التفكير الدقيق الأساسية. لها الميزة نفسها التي للموضوعية والدقة... إنّ الشّاعر الوجداني الذي تكون الأصالة هذه فعّالة في عمله، يتعامل مع الراهن بطريقة"، يسمّيها باسترناك، "إنطباعية الأبدي... شاعر كهذا يدوّن الأشياء بحيوية حدوثها في الحاضر المطلق والأبدي".

كما أنّ مدينة باسترناك لم تستمد من مصادر أدبية، وإنّما مـــن وعـــي مديني درامي يضلّل اللغة. ووصفها برسالة إلى بـــوبروف: "ســـتفهمني إذا سمّيت الواقع – ومن المفضل الواقع المديني – بالمعنى الذي كنت أتكلم عنه، أيّ منصّة غنائية. المدينة كمنصة مسرح تتنافس وتدخل في علاقـــة تبادليـــة مأساوية، مع قاعة الكلمة، اللغة، التي تبتلعنا".

وفي نقده لشعر تشيرشنيفيتش "الذي يكتب وعينه على السوق"، أشـــار باسترناك في المقال الثاني "ردود فعل وايزرمان"، إلى "أنّ أصل اســـتعارات تشيرشنيفيتش يكمن في حقيقة التشابه، أو أحيانا، في الروابط المبنيـــة علـــى التشابه، وليس على المجاورة". ويعتبر باسترناك هذا خللا كبيرًا في العمليـــة الإبداعية. إذ يجب على الشاعر أنْ ينتقل من الاستعارة السائدة التي تعتمـــد التشبيه أبدًا والنقل فيها يطّرد على حد واحد وعلاقة واحدة أساسها التـــشبيه، إلى فضاء المجاز المرسل المبني على الملابسة، وحيث الارتباط بين المنقول منه والمنقول إليه، ليس مطّردا على وتيرة واحدة بل تتعدّد علاقاتـــه. وفـــي نظره، "فقط في ظاهرة المجاورة (المجاز المُرسَل)، يمكننا أنْ نجد الميـــزات المتأصلة للقسر والدرامية الذهنية، التي يمكن تبريرها على نحو استعاري".

وفي الحقيقة إنّ ديوان باسترناك الأول: "توْأم في الغيوم" (والغريب أنّ باسترناك نفسه تجاهله فيما بعد وندم على نشر ديوان غير ناضـــج)، كـــان فاتحةً لاستخدام المجاز المُرسل كتقنية أساسية في كتابات باسترناك كلّها. ذلك أنّ "توْأم في الغيوم"، كما وضّح جان كلود لان، "يبلّغنـــا ســـلفًا بالمكوّنـــات الأساسية لفنه الشعري: استعارية غزيرة، استخدام مستمر للإضمار الذي يتيّه القارئ بغياب مفاجئ لكل تمهيد؛ استخدام كلمات معجمية أو نادرة فقط مـــن أجل قيمتها الصّوتية من دون مبرّرات دلالية، تشابك الثيمات المعقّد أو دوافع متناقضة مما يخلق وهمًا واقعيًا متـــشظّيًا متـــصادمًا ومتحركًـــا محجـــوزًا

في ديناميكية العاطفة الغنائية". لقد حاول باسترناك التوليف بين محاولات المستقبليين في أتْمَتَة automatization اللغة الشعرية، ووجهة النظر الرّمزية القائلة إنّ اللغة الشعرية تمثّل جوهرَ العالم الذي يشعر به حدسيًا الشاعر.

كان رومان جاكوبسن على حق عندما شخّص كتابات باسترناك، على أنّها تنطلق من المجاز المرسل: "إنّ قصائد باسترناك تشكّل عالمًا حيث المجاز المُرسل يدرك وجودًا مستقلا"، ويوضّح في مقالته عن باسترناك: "مهما كانت الاستعارات التي يستخدمها باسترناك ثريةً ومنقاة، فليست هي الموجّه، ولا تحدّد الثيمة الشعرية. إنّما الفقرات الموسومة بالمجاز المُرسل، أي ليست تلك الاستعارية، هيَ التي تضفي على عمله تعبيرا خاصًا ليس عاديًا. ذلك أنّ غنائية باسترناك، في الشعر وفي النثر، مشبّعةٌ بمبدأ المجاز المُرسل، يسيطر عليها التداعي بالمجاورة. على عكس شعر مايكوفسكي حيث أنا الشاعر هي التي تهيئ المُحرّك الشعري، فإنّ أنا المتكلّم، في شعر باسترناك، تم دفعها إلى الخلف. لكن هذا مجرد إبعاد ظاهري- فبطل (ضمير المتكلم) القصيدة الأبدي حاضر هنا أيضا. إنّها مجرّد حالة حضور على نحو مجازي مُرسل. كما في فيلم شارلي شابلن "امرأة من باريس" حيث لا يمكننا أنْ نرى أيّ قطار، لكننا نشعر بوصوله من خلال الانعكاسات التي يلقيها على شخصيات الفيلم المتجمهرين في الرصيف. – كما لو أنّ هذا القطار شبه الشفاف، وغير المرئي، يمرُّ بين الشاشة والمشاهدين. الشيء نفسُه يحدث في شعر باسترناك، فإنّ الصور المحيطة تعمل كانعكاسات متجاورة؛ كتعبيرات عن أنا الشاعر، لها طابع المجاز المُرسَل."

لم تدم علاقة باسترناك بمجموعة "الطاردة". إذ سرعان ما شعر بانزعاج من الصّراعات والسّجالات بحيث إنّه لم يُعد نشر هذين المقالين السجاليين إبّان حياته في أيّ كتاب طبعه. لكن كانت لديه رغبة المساهمة

بشكل حر وغير التزامي بيافطات المستقبلية وبرامجها، فقرر الاشتراك في "جبهة الفن اليسارية" (انظر فصل ١٠)، التي أسسها مايكوفسكي عام ١٩٢٣، غير أن سرعان ما رُفِضت مساهماته. إذ لم يتفق مع المنضمين في هذه "الجبهة" ومن بينهم مايكوفسكي الذين يجادلون أنّه ينبغي للشعر أنْ يلتزم بالقضايا السياسية الراهنة ويساعدون على أنْ يكون "التاريخ مستعدًا لليوم التالي". لا يتضمّن نقد باسترناك لهم ازدراء للتاريخ؛ وإنما يشير فقط إلى "أنّه يجب على هذين النمطين أنْ يبتعد واحدهما عن الآخر. فالتاريخ والشعر قطبان متضادان، كلاهما ساري المفعول، ولن يلتقيا أبدًا. هذا الذي يهتم عن حق بالتّاريخ له واجب يختلف كليًا عن واجب الشّاعر. ومع هذا يمكن أنْ يُطلق على هذا أو ذاك تسمية "الرائي"، بما أنهما يصعدان معا ويرون طيف التاريخ؛ طيفًا مرعبًا وغير بشري بحيث تكون مهمتهما السيطرة عليه. وما إنْ يعملان هكذا، حتّى يستوليان على قطعة جديدة من التّاريخ، كالظفر بقطعة أرض، ينتقل إليها الناس البسطاء ويعيشون فيها على نحو بشري... إنّ شعب التاريخ بطل وراءٍ وعملُه جد حيوي: لكن واجب الشّاعر هو أيضًا حيوي. فالنّواحي الأكثر قيمة والرقيقة في الحياة الموجودة، يحزمها في قلبه الذي على شكل كأس أسود، كما لو أنّه ينقلها إلى منطقة جديدة تمَّ الاستيلاء عليها – المستقبل – من أجل الجميع".

ويبيّن باسترناك، أنَّ الشّعر معاكس للتاريخ (العمل السياسي العسكري والعملي)؛ وأنّ الشّعر يتأهّب للنوعية الأزلية من اللحظة الراهنة (مهمّة تتطلّب أقصى السرعة والاقتصاد والاعتناء)؛ ويعتمد الشّعر على الصّالة المصورة كمبدأ مستقل وكقوة؛ كما أنّ الشّعر يحتاجه الجميع. ويعتقد باسترناك إنّ جمالية الفنان تكمن في هذه العناصر الثلاثة: مفهوم الفنان لطبيعة الفن؛ دور الفنان في التاريخ؛ ومسؤوليته أمام التاريخ.

ويوضّح باسترناك "ثمّة سايكولوجية للإبداع، مشاكل الشّعرية. أو من الفن كلّه، فقط تكوّنه هو المعاش فورا. وفي هذا الشّأن لا حاجة إلى وضع افتراضات. إننا نكفُ عن إدراك الواقع. إنّه يتمثل في نوع من صنف جديد. ويبدو لنا هذا الصنف كشرطه وليس شرطنا. وباستثناء هذا الشّرط، كلُّ شيء في العالم مسمّى. فقط الشّرط هو ليس مسمّى، إنّه جديد. أننا نحاول تسميته. والنتيجة هي الفن". ("جواز مرور بأمان"، ١٩٣٣).

منتخبات مقتطفة

بعض القضايا

١

عندما أتكلّم عن التصوّف، أو الرسم أو المسرح، فإني أتحدث على السجية وبشكل منطلق كهاو يناقش مواضيع بلا أحكام سابقة. لكن حين يتعلق الأمر بصدد الأدب، فإن تفكيري كلّه ينصب على الكِتاب وأفقد القدرة على إيصال فكري. بحيث يجب تحريكي وانتزاعي بالقوة، كما لو من إغماءة، من حالة الاستغراق الفعلي في الكتاب، وعندها فقط، وعلى مضض، وبنفور خفيف، أساهم في النقاش حول أيّ موضوع أدبي لا علاقة له بالكتاب، أقصد أيّ شيء آخر، سواء كان عن الإنشاد، أو عن الشعراء، المدارس، الفن المعاصر... إلخ.

لكن يستحيل على الإطلاق أنْ اترك، من دون إكراه، وبإرادتي، عالمَ اهتمامي إلى عالمِ الهاوي الخالي البال.

٢

ظنَ أربابُ التيّارات المعاصرة أنَّ الفنَّ نافورةٌ، بينما هو إسفنجة. وقد قرروا أنَّ الفن ينبغي له أنْ يتدفّق، بينما عليه أنْ يمتص ويتشرّب. لقد ظنّوا أنَّ بإمكانه التفكّك إلى وسائل تَمَثّلٍ، بينما هو يتركّب من أعضاء الإدراك الشعوري.

إنَ مهمّته اللائقة به هو أنْ يكون وسط المشاهدين وأنْ يُشاهِد على نحوٍ أكثر تجردًا، وإحساسًا وإخلاصًا من الآخرين، لكنّه، في عصرنا، تعلّم على المساحيق ومستحضرات التجميل وأنْ يُظهرَ نفسَه من المقصورة كما لو أنّ هناك فنّين في العالم، أحذهما يبيح لنفسه، على حساب الآخر، ترف التشويه الذاتي الذي يُماثل الانتحار. فها هو يستعري، بينما عليه أنْ يختفي في ظلمة الصالة، مجهولا من الآخرين، دون أنْ يعلم أنّ العالم ينظر إليه، وإنّه، قابع في عزلته، مصاب بالشفافية والوميض الفوسفوري كما بمرضٍ غريب.

٣

الكِتابُ ما هو سوى مكعبِ ضميرٍ حارقٍ داخن. نداءات الديك الإغرائية في الرّبيع (موسم اتصال الحيوانات الجنسي) هي الرعاية التي تتولاها الطبيعة للحفاظ على جنس الطير. الكِتاب، كالديك في موسم الاتصال هذا. لا يسمع أحدًا ولا أيَّ شيء، فنداءاته، المُستغرق فيها، تصمّه. من دون الكِتاب لما كان للجنس الروحاني استمرار، بل لأنقَرَض. القردة ليس لهم كُتُبٌ.

لقد كُتِبَ (الكِتاب). نما. فكبر. أصبح ذكيًا. طاف الدنيا، وصار كبيرًا – ثمّ... راح! لكن، إذا تمكنّا من الرؤيا عبره، فينبغي لنا ألا نلومه. فالكون الروحي هكذا تمّ تنسيقه. على أنّ الناس راحوا، منذ وقت قريب، يعتقدون أنّ المَشاهِد في كتاب هي مجرد تمثيليات. يا له من خطأ! لماذا كان في حاجة

إلى هذه المَشاهِد؟ فات عليهم أنَ الشيء الوحيد في قدرتنا هو أنْ نعرف كيف ألا نشوّه صوت الحياة الذي يُحدث ضوضاء في داخلنا. إنَّ العجز عن العثور على الحقيقة وقولها، لهو قصور لا يمكن تغطيته بأي كم من القدرة على قول الأكاذيب. كتابٌ ما، هو كائن حيٌّ. واع كلّيًا وعلى ما يرام. صورُه ومشاهدُه هي ما آتى بها من الماضي، واحتفظ بها في ذاكرته وليس مستعدًا لنسيانها.

٤

ليست الحياة بحديثة العهد. لم يكن للفن بداية قط. إذ كان حاضرًا باطّراد قبل أنْ يتشكّل. إنّه لا متناه. هنا، في هذه اللحظة، وخلفي، وفيّ. بحيث إني أشعر – كما لو من قاعة اجتماع شرّعَت فجأة – أنّ عذوبةَ وتوثبَ حضوره الطاغي ودوامَه تغمراني. كما لو أنّ هذه اللحظة تمّ تحديدها لتأدية اليمين.

ما من كتابٍ حقيقي له صفحةٌ أولى. الله أعلم أين يولد. وينمو، كحفيف غابة، ويتدحرج موقظًا وحوش الغابة الخفية، وفي اللحظة المصمّمة الأكثر ظلمةً وذعرًا، يتدحرج حتّى نهايته ويبدأ الكلام بكلّ قممه هذه في آن.

٦

ثمّة سوء فهم. عليهم تفاديه. فهناك مجالٌ لاطراء الملل. فالنّاس تقول كاتب... شاعر...

إنّ علم الجمال لا وجود له. ويبدو لي أنّ علم الجمال لا يوجد كمعاقبة لكذبه، تساهله، تواضعه... لمضارباته، دون أنْ يعرف أيّ شيء عن الكائن البشري، في التخصصات. رسّام صور، رسّام مناظر، رسّام طبيعة ميتة؟ رمزي، ذرووي، مُستقبلي؟ يا لها من رطانة قاتلة.

من الواضح أنّ هذا علمٌ لتصنيف المناطيد الهوائيـــة... أيـــن وكيـــف توضع الثقوبُ التي تمنعها من التحليق.

بصورة متلازمة، الشِّعر والنّثر قطبان. فمن خلال حاسة سمعه الموروثة، يبحث الشعر، وسط ضوضاء القاموس، عن لحن الطبيعة، ثم يلتقطه مثلما يلتقط نغمة، ويستسلم لابتداه الثيمة تلك. أمّا النّثر، فإنّه يبحث، من خلال حاسة شمّه، ووفق غريزته الطبيعية، عن الكائن البشري واجدًا إيّاه في فصيلة الكلام. وإذا كان العصر محرومًا من هذا الكائن، فإنَّ النّثر يعيد خلقه من الذاكرة ويسربّه، متظاهرًا، لخير البشرية، أنّه قد وجد الكائن وسط العالم المعاصر.

هذه مبادئ لا توجد معزولة.

مستسلمًا إلى تخيّلاته، يصادف الشعرُ الطبيعةَ.، إنَّ العالم الحي والحقيقي لهو مخطّط المخيّلة الوحيد الذي نجح ذات يوم ويستمر، حتّى النهاية، في نجاح دائم. انظرْ إليه مستمرًا من لحظة إلى لحظة في النّجـــاح. لا يـــزال حقيقيّـــا، عميقًا، مشدود الانتباه كليًا. ليس هو الذي يصيبك بخيبة أمل في صباح اليـــوم التالي. إنّه يخدم الشاعر كمثال بل حتّى أكثر من نموذج لإعادة إنتاجه.

الرمزية والخلود

"يُنذر الشّاعر ثراء حياته المرئي لمعنى لا يحـــدّه زمـــان. إنّ الـــنّفس الحيّة المنقطعة الصلة بالشخصية من أجل ذاتية حرة لهي خلـــودٌ. والخلـــودُ هي الشّاعر، والشّاعر ليس كيانًا وإنّما هو شرط للنوعية...

الشِّعر جنونٌ بلا مجنون. الجنونُ خلودٌ طبيعي. الشِّعر خلودٌ ســـمحت به الثقافة...

إنَ معنى رمزِ الموسيقى الوحيد – الإيقاع– لهو موجود في الـــشعر. إنَ مضمون الشعر لهو الشاعر كخلودٍ، الإيقاع يرمز إلى الشاعر.

الإلهام هو نحو الشعر، إنه ملموس – عرضًا – في الجِناس.

إنَ الواقع السّهل المأتى للشخصية يخترقه البحثُ عن ذاتية حرّة تنتمي إلى النوعية، ومعالم هذا البحث المستمدة من الواقع نفسه ومتركزة فيه، يراها الشاعر كمعالم الواقع نفسه. الشاعر يَخضع لاتجاه هذا البحث، يحلَ محلّـــه، وينصرّف كالأشياء التي حوله. ويُسمّى هذا مُشاهدة واقترابا من الطبيعة".

الشّعر

"ما الشّعر، أيّها الرفاق، إذا رأيناه يولد هكذا أمام أعيننا؟ الـــشّعر هـــو النّثر، النّثر ليس بمعنى المجموع الكلّي لأعمال هذا الكاتب أو ذاك النّثريـــة، وإنّما هو النثرُ عينه، صوتُ النثر، النثرُ في حالةِ من الفاعليّة، ولـــيس فـــي حالة الجَزالة. الشّعر هو لغةُ الواقعةِ العضوية، أي الواقعة التي لها تبعـــات حياتيّة. وبالطبع، كأيّ شيء آخر في العالم، فإنّه قد يكون جيدًا أو سيئًا، وهذا متوقّف على احتفاظنا به دون تشويه، أو على سعينا لإفساده. وأيّا كان الأمر، فإنّ الشّعر هو هذا بالضبط، أي نثرٌ نقيٌ في توتّره التحولي. هذا هو الشّعر!"

(في خطابه الذي ألقاه في المؤتمر الأول للكتاب السوفييت، ١٩٣٤)

***

إنسانٌ سيئ لا يمكن أنْ يكون شاعرًا جيدًا.

***

الإنسان يولد ليحيا وليس لكي يتأهّب ليحيا

***

الكاتب هو فاوست العصر الحديث، إنّه الفرداني الوحيد الباقي حيا في عصر جماهيري. ويبدو، في نظر معاصريه الأصوليين، شبهَ مجنون.

***

مُحالٌ أنْ تعبرَ الطريقَ

دون أنْ تدوسَ الكَونَ كُلّه!

***

أيّها الصّمتُ إنك أفضل

من كلّ ما سمعت.

***

الأدب هو فنُ اكتشافِ شيءٍ خارقِ العادة حول أناس عاديين، وقــول، بكلمات عاديّة، شيءٍ خارق العادة.

***

الشّعر:

"إنه صفيرٌ متهورُ الارتفاع

كُتَلٌ جليدية تتكسّر وتُطقطِق

إنّه الليلُ يجثم صقيعه على الأغصان

إنّه صراعٌ بين عندليبين يغردان.

(...)

إنه كلُ ما يأمل الليلُ أن يضبَطَه

في أغوار الاستحمام العميقة

ليحمل براحتين مبللتين، مرتجفتين

النجمةَ إلى البستان".

* * *

يجب أنْ يكون ديواني المقبل جديدًا كمطر الصيف، حيث كلُّ صفحة فيه عليها أنْ تنذر القارئ بقشَعْريرة... هكذا يجب أنْ يكون ديوانًا. وإلا فمنَ الأفضل ألا يكون.

* * *

إنّ ما يخلقه الكاتبُ، لهو نصٌّ، بعدٌ ثالث – عمقٌ يثير ما قد قيل ومعروض عموديًا فوق الصفحة، والأكثر أهمية، يفصل الكِتاب عن الكاتِب.

* * *

أنا ضوءٌ معروفٌ بحقيقة

أنّي أستطيع إلقاءَ ظلًّ

* * *

خَجِلٌ أنا وكل يوم

أزداد خزيا وعارا

من أنّ مرضنا السّامي

لا يزال تُطلَق عليه

في عصرنا عصر الظلال

تسمية الغناء.

* * *

لم تُدمّر الثورة (ثورة أكتوبر) كلَّ شيء.. الزمان يوجد من أجل الإنسان وليس الإنسان من أجل الزمان.

***

تهْ بلا أثر،

عُدْ منهوكَ القوى!

***

فتحُ نافذةٍ أشبه بفتح وريدٍ!

***

سيبقى الشّعر تلك القمّة الذائعة الصيت، أعلى من جبال الألب، يلزمَ العشب الذي تحت الأقدام، وكلّ ما على المرء أنْ يفعل هو أنْ ينحني ويراه ثم يلتقطه من الأرض، إنّه شيء سيكون دائمًا جد بسيط لكي يُناقش في الاجتماعات، سيبقى دائمًا الوظيفة العضوية لسعادة الكائن البشري المليء بهبة الكلام العقلاني المباركة، ولذلك كلّما كثرت السعادة على الأرض كلّما سيصبح من السهل أنْ تكون فنانًا.

***

مُراد العمل الإبداعي هو التفاني
وليس الهتاف والشهرة...

كم مخز أن تكون على كل لسان

وأنت لم تبلغ شيئا.

***

"لو كنت أعلم، عند بداياتي

أنَّ هذا ما سيحدث؛

أنَّ أبياتًا قادرة على أنْ تقتل

أنْ تخنقك بالدم حتّى الموت

لرفضت رفضًا قاطعًا المشاركة

في مهزلة مورّطة إلى هذا الحد.

***

على أننا لن نُترك هنا

فبعدَ خمسين عامًا ونيف

سنُبعَث ونُكتَشَف

كغُصنٍ ينمو!

***

(١٣): سيرغي يَسينين شاعر القرية الأخير والصُوريون الرُوس

سرغي يَسينين (١٨٩٧-١٩٢٥)، هذا الشّاعر القادم من أعماق الريف المسيحي الرّوسي، ذو الموهبة الشّعرية المجبولة من هواء القرية الصافي من كلّ شوائب التغييرات المدينية، ما إنْ اندلعت ثورة شباط الديمقراطية بقيادة المناشفة عام ١٩١٧، حتّى رأى فيها حدثًا مكتوبًا حسب الكتّاب المقدس:

"في المِذْود الريفي شعلةٌ ولدتْ

جالبةً السلام إلى العالم كلّه!

الناصرة الجديدة تتمدّد أمامكم

ويبارك الرعاةُ الآن صباحَها".

كان آنذاك، في العشرين من عمره، وعضوًا في الحزب الاشتراكي الثوري بمدينة بطرسبورغ. وكان بهذه المشاعر التي تنمُّ عن إيمان مسيحي قروي، يتصوّر المستقبلَ الرّوسي جنّة من الفلاحين، هادئة ينعم عالمُها برغد العيش والهدوء الكوني... وعندما جاءت ثورة أكتوبر، تضاعفت طوباويته وخصوصًا أحلامه في أنْ يلعب الفلاحونِ دورًا رئيسًا في "أحداث كهذه التي لا تحدث"، في نظره، "إلا مرّة واحدة كلّ ثلاثة قرون"... طفق يكتب مطولات شعرية ثورية بنبرة رمزية مسيحية غامضة... لكنه ندم فيما بعد على كتابتها "لأنه كان فيها الكثير من التصوّف"، كما قال هو. وعندما انتقلت الحكومة السوفيتية من بطرسبورغ عام ١٩١٨، إلى موسكو، قرّر هو أيضًا

مغادرة بطرسبورغ التي بنى فيها مجدًا صغيرًا، ليعيش في موسكو التي سبق أنْ عاش فيها ما بين ١٩١٢ و ١٩١٥، غير دارٍ أنّ مصيرًا بلشفيًا سيرسم المستقبل الرّوسي يكون فيه الإلحاد هو الرؤيا، والقوة التاريخية لبناء الاشتراكية عمال مصانع المدن، لا الفلاحون.

هنا في "موسكو المقاهي"، كما سمّى أحد دواوينه، أمضى معظم لياليه في شرب كمّيات كبيرة من الخمر، برفقة السكارى والعاهرات، متنقلا من "مقهى الشّعراء" إلى مقهى "مربط الجواد بيغاس". شعر بتغيرات عميقة في وجدانه الشعري، مما جعله يعيد النظر في تعاليم أستاذه الشاعر كلوييف المسيحية، فأخذ يتخلى عن ريفيته الطوباوية التي بدأ يشعر بسببها، بدونية في موسكو. ولكي يعبّر عن مواكبته الحقيقية للمشروع الثوري الملحد، راح يكتب تجديفات شعرية. فنحت، مثلا، من كلمة inoj "غَيْر"، اسمًا (inoija) "غيرَ ذلك"، لبلد، ووضعه عنوانًا لقصيدة تجديفيّة مكوّنة من أربعة أقسام، ترفض الإرادة الإلهية، وتسخر من الرّموز الدينية:

"لن يخيفني الهلاك،

ولا السّيوف ولا أسهم المطر

هكذا تكلّم، وفقًا للكتاب المقدّس

النّبيُّ سيرغي يَسينين.

(....)

سألفظُ من فمي جسدَ المسيح

لا أريدُ الخلاص

من خلال عذابه والصّليب

سأقلع لحية الربّ، بأسناني

سأمسكه من عِرفه الأبيض

وسأقول له بصوتٍ عاصفٍ

سأغيّرك، يا رب،

فلعلّ حقل كلماتي ينضج".

وقد أثارت هذه القصيدة ضجّة ضدّه، واعتبارًا منها أُطلِق عليه لقب "أزعر" وفي الإنجليزية hooligan. khuligana وقد كتب، موضحًا، في إحدى المسودات عن حياته: "أنا لستُ شخصًا متديّنًا أو متصوّفًا... أطلبُ من قرّائي أنْ يعتبروا كلّ قصائدي حول المسيح، أسماء القديسين والأمهات الربانيات العذارى... مجرّد عناصر خرافية في شعري. ليس بمقدوري نكران مرحلتي هذه بمحوها، مثلما لا تستطيع البشرية غسل ألفي عام من الثقافية المسيحية. لكن كلّ أسماء أعلام الكنيسة هذه يجب أنْ يُنظر إليها كما ننظر إلى الأسماء التي أصبحت بالنسبة إلينا أساطير: زيوس، أفروديت، أوزيريس إلخ.

وقد كتب في قصيدة "الأزعر": "يا ريح، يا ريح، أبصقي نثار أوراقك/ فأنا مثلك أزعر". وطابت له، بالفعل، تسمية أزعر، ووجد فيها وسيلةً ليحقق حلمه بأنه "أفضل شاعر في روسيا" كما ذكر في قصيدته "اعتراف أزعر". وها في كلّ قراءة له نسمع الجمهور يصرخ برضا: "أزعر، أزعر.."، وصدى فضائحه تملأ صفحات الجرائد... وحسب مارينغوف "أنّ يسينين أدرك برزانة وبرودٍ أنّ الزعرنة هي طريقه إلى الشهرة، واعتبارًا من ١٩١٩، لبّى ما كان يطلب منه الجمهور"... وكنموذج على سلوكه كأزعر، قام بكسر أيقونتين مصنوعتين من الخشب وألقى بهما في النار لإعداد الشاي.

وقد لام مارينغوف النقّاد على دفعهم يَسينين إلى أنْ يتصرّف على نحو أزعر سلوكًا وفكرًا. وكان البوليس غالبًا ما يوقفونه وسرعان ما يطلقون سراحه – إذ كانوا دائمًا يشعرون بتعاطف معه–، وعندما يسأله الشّرطي، أثناء مشاجراته: "من تظن نفسك؟"، يجيبه: "أنا يسنين، روسيا كلّها تعرفني". وفي إحدى المسودات التي كان يكتبها عن نفسه، كتب: "في مطلع ١٩١٨ أصبح لدي شعور جازم بأنّ الصلة مع العالم القديم قد انقطعت، فكتبتُ قصيدة "انونيا" التي هوجمت بعنف، وبالتالي أصبح لقب أزعر مرتبطًا بي". ومما رسّخ صورته كأزعر، هو تأنقه بمظهر الداندي: قبعة طويلة سوداء، قفازان ناعمان، وحذاء من جلد لمّاع، غير آبه:

"إذا كان يبدو مستهترًا

يتدلّى مصباحٌ من مؤخرته"

ويصرخ:

"بي رغبةٌ حادة في أنْ أبول

من النّافذة على القمر"!

ناهيك عن عربدة السّكر التي كان يعيشها كلّ يوم، وفي اللّيل يخرج مع أصدقائه ليكتب على حيطان الكنائس أشعارًا تجديفية: "في روسيا عندما لا يعود هناك ورق، أطبع أشعاري وأشعار كوسيلوف ومارينغوف على حيطان كنيسة العذاب في موسكو، أو مجرد أقرأها في الشّوارع. إنّ أفضل المعجبين بنا هم العاهرات وقطّاع الطرق. ونحن أصدقاؤهم الحميميون. الشيوعيون لا يحبّوننا بسبب سوء تفاهم". وبالفعل كما يذكر صديقه إيفان ستارتسيف، كتب أبياتًا عديدة أثارت سخطًا كبيرًا ضده، منها:

"انظرْ إلى الفَخذين المكتنزين

لهذا الحائط الفاحش،

حيث، ليلا، تنزع الرّاهبات

كالسون المسيح".

وفي حمّى هذه الظروف، انكبَّ على انجاز دراسة نظرية هي الوحيدة عنوانها: "مفاتيح مريم"، و"مريم" هنا تدل، كما أوضح في ملاحظة، "على النفس في لغة طائفة دينية معيّنة". تتناول دراسته التزويق وأهميته في الكتابة الشّعرية، ثم يحاول أنْ يبرهن على أنّ الأبجدية الرّوسية تكشف عن أسرار تصوّفية عبر رموز حروفها. ثم يتحوّل إلى موضوع صور المعاني... فالصّورة بالنسبة إليه هي جوهر الإبداع. كما الإنسان، فهي مكوّنة من ثلاثة أجزاء: النفس، البدن، والذكاء. ويسمّي صورة البدن بالموصّلة، والنفس بَحريّة، وصورة الذكاء ملائكية. ويقول: "إنّ الإبداع الحقيقي يبدأ بصورة ملائكية. فما إنْ تُكسر نافذةٌ من خلال صورة موصلة أو بَحريّة، حتّى تتكون صورٌ جديدة لا تعود في حاجة إلى مقارنة مباشرة. فكلّ الأساطير، يقول يسينين، قامت على هذه الصورة "الملائكية". وبالتالي يصبّ جام غضبه على كتّاب "الثقافة البروليتارية" (انظر ملحق ٥) الذين يريدون فنا بروليتاريًا. فيردُّ عليهم قائلا: "رجالٌ بلا عقل لم يولدوا لما يحمله الإصغاء إلى الشمس المتواجدة فينا من سر مقدّس، إنّ ظلالهم تحاول إخماد كلّ صوت ينطلق من القلب إلى العقل، لذا يجب محاربتها (الظلال) بلا رحمة كما نحارب العالم العتيق". على أنّ يسينين يتفق مع كتّاب "الثقافة البروليتارية" في نقطة واحدة ألا وهي "أنّه يجب خلق أشكال فنية أخرى في العالم الثوري الجديد. لكن الفن القديم سيختفي مع المجتمع الرأسمالي. وبالتالي فإنّ فنا جديدًا سينهض،

بوسائل تعبير جديدة. وهذا التغيّر سيحدث في واقع الفن من دون أي مساعدة من الخارج. لذا فإنّ أيدي الوصاية الماركسية تبدو مقززةً عندما تلمس أيديولوجية جوهر الفن. فهذه الوصاية، مستخدمةً أيدي العمال، تبني تمثالا لماركس، لكن الفلاحين يريدون بناء تمثال للبقرة"! وكان يسنين يميل كثيرًا إلى تروتسكي، بل حتّى إلى نيستور ماخنو؛ قائد انتفاضة كرونشتاد الفلاحية التي قمعها الحزب البلشفي، وتروتسكي بدوره كان يتابع عن كثب كتابات وأخبار يسينين ويدافع عنه كما دافع عن مايَكوفسكي، أمام احتجاج كتاب "الثقافة البروليتارية"، فكتب عنه قائلا: "يتباهى يسينين بكونه مشاغبًا وأزعرَ. والحق يقال، إن شقاوته، وحتّى (اعترافاته) المحض أدبية، لا تفزع. لكن مما لاشك فيه، هو أنّ يسينين قد عكس الرّوح الثورية وما قبل الثورية للشبيبة الفلاحية التي قد دفعها تدمير بنية القربة إلى الشغب والطيش..."

هناك من يعتبر "مفاتيح مريم"، التي كتبت عام ١٩١٨ ونشرت عام ١٩٢٠، التنظير الرائد لما سيسمّى فيما بعد تيّار "الصوّريين"، وآخر لا يرى أي قيمة فيها. لكن مهما يكن من أمر، فإنّها، بالتأكيد، دليلٌ على أنّ موضوع الصّورة كان يراود أفكار يسينين قبل أنْ يصبح أحد مؤسسي حركة الصّوريين الرّوس.

كان يسينين قد تعرّف في موسكو على صديقين هما أناضولي مارينغوف (١٨٩٧-١٩٦٢) وفاديم شيرشنفيتش (١٨٩٣- ١٩٤٢). الأول شاعر ومسرحي وروائي. مشهور بعمله "رواية بلا أكاذيب" الذي يرسم صورة مفصّلة للحياة الأدبية في مطلع عشرينيات القرن الماضي، والفترة البوهيمية التي قضاها مع سيرغي يسينين. بات صديقًا حميميًا ليَسينين، عاشا معًا لأشهر طويلة في شقة واحدة، وقد كتب يسينين قصائد ومطولات عديدة مهداة إلى مارينغوف، لكن الرقابة فيما بعد حذفت اسمه من معظم الإهداءات

عندما تم طبع أعمال يسينين رسميًا. كان كلّ واحد يبدي رأيه بشعر الآخر بكل صدق وموضوعية. لم يشعر واحد منهما بالغيرة من الآخر، ذلك لأنّه كان لكلّ واحد ثيمته المختلفة عن الآخر: فثيمة مارينغوف المدينة، ويسنين سُهُب مقاطعة ريزان الممتدة تحت زرقة السماء. لقد ساهم مارينغوف في كل نشاطات "الصوّريين"، وشعره يتميّز بصور عنيفة بل "دموية"، وأحيانا تجديفية، أثارت احتجاجات حادة ضده. كقصيدته "مريم المجدلية" (١٩١٩) التي جاء فيها:

"أيُّها المواطنون، غيروا

كالسونات نفوسكم

أنا أيضًا، يا مريم المجدلية،

سآتي إليك لابسًا كلسونًا نظيفًا".

عندما قرأها لينين، قال: "هذا صبيٌّ مريض"!

وعندما أصدر ديوانه الأول "الواقع" كتبت البرافدا "إنّ وَعْوَعة مارينغوف التي تصمّ الآذان غريبة على البروليتاريا"! ووصفت مجلة وزارة التربية التي يشرف عليها لوناشارسكي، كتابهم الجماعي (مع يسنين وشيرشينفيتش) "الماء الغالي الذهبي" بـ"ماخور الموهبة، كتابٌ عاهر في قمامة الأوساخ"!

أما فاديم شيرشنيفتش فكان معروفًا في الوسط الأدبي أكثر من الاثنين، فهو شاعر ومترجم بيانات مارينيتي المستقبلية، ولعبَ دورًا كبيرًا في مجموعة "المستقبلية الأنوية"، وأيضًا في مجموعة "إهْليا: المستقبلية التكعيبية"، لكن بعد أنْ توقفت المستقبلية كحركة متماسكة وباتت مجرد تيّارات متفرّعة

في هذه المدينة وتلك، أخذ شيرشنيفتش يحارب المستقبلية متنصلا من كلّ ما كان يربطه بها. وذات مساء التقى بمارينغوف ويسينين، فأخذوا يتناقشون، حتى وقت متأخر من الليل، في مسألة تأسيس حركة شعرية جديدة متخلصة من مبادئ المستقبلية وتركز على مبدأ شعري أساسي هو الصوّرة. فانتهى اجتماعهم بإصدار "تصريح" نهاية كانون الثاني ١٩١٩، جاء فيه:

"نحن، حرفيي الفن الحقيقيين، الذين يلمّعون الصوّرة وينفضون غبار المضمون عن الشّكل، أفضل من صبّاغي الأحذية في الشّارع، نؤكّد بأن قانون الفن الوحيد هو طريقته الوحيدة التي لا نظير لها، تمثيل الحياة والتعبير عنها من خلال الصوّرة وإيقاع الصوّرة. أمّا، أنتم، فاسمعوا: إنّ في إبداعاتنا شعر الصوّر الحرّ... الصوّرة ولا شيء آخر سوى الصوّرة. الصورة – متطورة خطوة فخطوة من تماثلات، تناظرات، تشابهات، تعارضات، صفات دقيقة ومستخرجة، توسع ثيمات متعددة، بنية ذات مستويات عديدة – هي الأداة وراء إنتاج حرفي ماهر في الفن. أيّ عمل فنّي آخر ما هو إلا ملحق لجريدة "توفا". الصوّرة فقط، كما النفتالين مبثوثة في ثنايا عمل فنّي، متخللة إياه، تنقذه من عثة الزمن. الصوّرة هي درع البيت الشّعري. إنّها درعُ اللّوحة. ترسانة تحصين لمشهد مسرحي... أيُّ مضمون في عمل فنّي هو مجرد سخف وبلا معنى كالقصاصات المقتطعة من الجرائد ولصقت في لوحة. نحن ننادي بانفصال دقيق ومضبوط لفن عن آخر، نحن ندافع عن تمييز الفنون. فنحن لا نقترح وصف مدينة، قريةٍ، حقبتنا وحقبِ الماضي، فإنّ هذا يعود كلّه للمضمون، ولا يهمنا، فالنقّاد سينتفونه إلى نبَذ ويحللونها. على الفنان أنْ يوصل ما يريد إيصاله، لكن عليه أنْ يقوم بمثل ذلك في الإيقاعات المعاصرة للصوّرة. نقول "معاصرة" لأننا لا نعرف إيقاعات الماضي؛ كوننا جهلاء في هذه المسألة، جهل الماضويين ذوي الشعر الأشيب."

ويعتبر شيرشنيفتش منظّر الحركة الأساسي. فهو الـذي كتـب كـلّ بياناتها... وقد أوضح ماهيتها في كتابه النظري الأساسي "٢x٢=٥" قـائلا: "يجب على الاسم أنْ يتنعّم برتبة متميزة على أجزاء الكلام الأخرى، لأنّه في الاسم تكمن الصّورة بالضبط في نقاوتها الأصلية. ذلك أنّ الصّورة تكمن في جذر الكلمة، بينما البوادئ واللواحق التي تضاف على الكلمة هـي مجـرّد علامة الاشتقاق العقلاني.... في روسيا صورة الكلمة تكمن عادةً في جـذر الكلمة والنّهاية القواعدية تذكّر فقط بالرغوة التي تتكسّر على صخرة". مـن هنا جهر الصُوريون بشعارهم: "يسقط الفعـل! عـاش الاسـم!" ذلـك لأنّ "الصفات، الأفعال، والظروف تخضع"، في نظره، "لمنطق النّحو أكثر مـن الأسماء. فالوظيفة النّحوية للواحق التركيبية تجنح إلى اكتساح خاصية الجذر الباعثة ومحوها. لذا فهي أقل تأثيرًا من الأسماء في إيصال صورة".

إنّ المقصود مما جاء في بيانهم بأنّهم سيكتبون "شعر الصُور الحـرّ"، هو اعتماد الشّاعر على ثوابت إيقاعية بدلا من استخدام التفاعيل الوزنية، أي على الكتلة الإيقاعية بدل من "المقطع" منوعًا بذلك طول البيت كما يدركـه. لنأخذ مثلا، قصيدة شيرشنيفتش "كتالوغ الصور" (انظر نهاية المقال). في هذه القصيدة المكتوبة وفق مبدئهم المنادي بـ"شعر بلا أفعال"، تشكل كـلّ فقـرة وحدة مكتفية بذاتها، كما يوضح النّاقد نلس آكـه نلـسن. فالـشيء الوحيـد المسيطر هو ضمير الاسم. ولا توجد سوى صـفة واحـدة (فـي الطـابق السادس). الفعل غائب كليًا. تذكّر بنية القصيدة بالتقنية الـسينمائية؛ مونتـاج اللقطات. فالشّاعر يبدأ بإعطاء سلسلة انطباعات عـن الـديكور المـديني: البيوت، الضباب، الشّوارع، المطر، الصّواعق. وهو داخل بيت من الطوب، وعيناه يمكن رؤيتهما كشارات. وفجأة تنتقل القصيدة من الداخل حيث الشّاعر جالس أمام أوراقه المنثورة على الطاولة، محبرته، إلى الخارج.

وتصوّر إيفان غروزينوف وهو أحد أعضاء الحركة، في العدد الثالث من مجلتهم، "الصّورية كمحاولة ثورية لتوليف إبداعي بين اللغة الأدبية واللّغة الشّعبية... لقد أسس انضمامُ الكلمات التجديفي في الأعمال الصّورية، ثورةً شعرية لفظية ضد كلّ الجمالية السائدة بكل قيمها الدينية والأخلاقية". ويعتقد مارينغوف أنّ الكلمات وُلدت من جوف الصّورة. وبالتالي فإنّ لكلّ كلمة أساسًا إيقاعيًا ومجازيًا، والصّورة في الشّعر تمثّل كلا، هذا إذا كان توترُها وتوترُ التقلّب الإيقاعي في أي سياق شعري، متناغمين. ولهذا فإنّ الشّعر الحرّ هو الأكثر تلائمًا وضرورةً لتحوّلات الشّعر الصّوري المجازية الحادة... ذلك لأنّ الشّكل في الفن هو وحدة البدن والنفس. من دون هذه الوحدة، ما من عمل فني يكون ممكنًا". إذنْ، إذا كانت الصّورة بالنسبة إلى الرمزيين واسطةً للتأمل، وإلى المستقبليين وسيلةً لتقوية الانطباع الصوري، فإنّها، في نظر الصوريين، غايةً في ذاتها. لقد رافقت بياناتهم، مجموعة من القصائد كنماذج للتيار الصوري:

"سأجعل السّماء تجهض

وأعصر حليبًا من أثداء القمر" (مارينغوف)

"بعضهم يحتاج إلى شُهرة وملاعقَ فضّية

لكن كلّ ما أحتاجه أنا هو لقمةُ حُبّ

وعلبةُ فيها عشرون سيجارة" (شيرشنيفتش)

"كلّابات الفجر في السّماء

تقلع النّجومَ أسنانًا

من فم الظلام". (سيرغي يسنين)!

"حوافر

داست

قفا الأرض،

تقشعر مع القرون،

والسّماء الملائكية، كجورب طويل

ثقبٌ في كعبها،

تَمَّ إخراجُها من المغسلة

نظيفةٌ كما يجب أنْ يكون". (مارينغوف)

وذاع صيتهم كشعراء صاخبين وزعران ضد الكنيسة والدولة، وكانوا يدعون إلى فنٍّ شعريّ معاكس لما كان يدعو إليه كتاب "الثقافة البروليتارية"... فأصبحوا غرضةً للنقد في منابر الأخيرة، مما اضطر شيرشنيفتش إلى الردّ عليهم بعبارات متجاوزة: "ترى الدولة تعاضد "شعراء البروليتاريا" الذين لم ينتجوا أيّ إنجاز لا في مجال الشكل ولا في مجال الأيديولوجيا. إنّهم بكل بساطة لا يعرفون الكتابة ويكررون باستمرار شعر ألف باء الاشتراكية البالي. نحن، الصّوريين – مجموعة الفن الفوضوي– لم نركع قط أمام الدولة. ولحسن الحظ أنّ الدولة لا تعترف بنا. وها نحن نصرّح علناً: فلتسقط الدولة. عاش انفصال الدولة عن الفن. وهذه هي شعاراتنا: عاشت دكتاتورية المخيلة!/ وليسقط النقّاد المضاربون في الفن بقراءة البخت".

الشّاعر الوحيد الذي أستطاع فعلا إعطاء تراث شِعري صوريّ بكل معنى الحركة، هو سيرغي يسنين. فقد كتب نماذجَ تعبِّر بشكلٍ أعمق وأصفى عما هو الشّعر الصّوري، خصوصًا في ديوانه "موسكو المقاهي" و"الرجل الأسود"، أو "اعتراف أزعر" التي فيها من الحنين إلى قريته البعيدة وذكريات طفولته، بقدر ما فيها من تشبث بالمدينة حيث يوجد المعجبون بأشعاره، ويستطيع أنْ يشرب الخمر قدر ما يشاء ويرتكب الزعرنة آنى شاء:

"أتقصّد الذهاب بشَعر غير مُمشط

رأسي أشبه بسراج على كتفي

أحبُّ أنْ أضيء في العتمة

خريفَ نفوسكم الجرداء من الأوراق

أحبُّ أنْ تتطايرَ أحجارُ الشّتائم

نحوي، كبَرَدٍ تجشّأه الإعصار.

فأكبس بقوّة بين أصابعي

على فقاعة شَعري المتأرجحة".

غير أنّ يسينين ابتعد عن الصّوريةِ قبل انتحاره بعامين، مؤمنا أنّ الصّورة هي وسيلة فقط وليست، كما ظلّ يراها مارينغوف وشيرشنيفتش، غاية في ذاتها حيث لا أهمّية للمضمون. وتوقّف نشاط الحركة بعد انتحار يسينين، بل توقّفت نهائيًا عام ١٩٢٧ فاضطروا إلى أنْ يمارسوا نشاطاتهم الأدبية من دون أيّة إشارة إلى الصّورية التي أصبحت محظورة في فترة تصاعد الواقعية الاشتراكية مذهبًا أدبيًا شموليًا. فلم يعد لمارينغوف فرصة سوى إنْ يواصل حياته ككاتب مذكّرات ومن وقت إلى آخر، مسرحيات، إلى أنْ وافته المنية عام ١٩٦٢. وفي عام ١٩٢٦، نشرَ شيرشفينتش كتابًا

عنوانه: "إذنْ الخُلاصة"، أعلن فيه بأنَ "الصّورية قد ماتت.. والشِّعر أصبحَ سجالا. إذ نزعوا عنه الغنائية، وشعرٌ بلا غنائية هو جيّدٌ جودة حصانٍ أصيلٍ بلا ساق. فشلُ الصّورية مفهوم، بما أنها ألحّت كثيرًا على شعرنة الشِعر"!

لقد استطاعت الحركة الصّورية إصدار ما يقارب ٣٠ كرّاسًا تحت يافطة "الصّوريين" وأربعة أعداد من مجلة. وتسمية: "الصّوريون"، في الواقع مشتقة من فعل "تصور" imagine، لكنّ الاشتقاق الرّوسي imazinisty لا يضمر معنى "التصوريون"، وإنّما يفيد: "الصوريون"، وما الاستخدام الإنجليزي imaginists سوى محاولة لتمييز هذا التيّار الرّوسي عن تيّار عزرا باوند والصّوريين الإنجليز imagism. ومع أنّ هناك دليلا - يمكن أخذه كبرهان على أنّ الرّوس أخذوا المصطلح من الإنجليز- وهو المقابلة التي نشرت عام ١٩١٥ مع عزرا باوند في مجلة "النبّال" الصادرة في موسكو، والتي حدد فيها معنى الصّورية، إلا أنّه ليس ثمة دليل على تأثير مباشر بالصّورية الإنجليزية أو الأمريكية. وذلك لسبب جد بسيط، ألا وهو أنّ معظم تنظيرات شيرشنيفيتش تكاد تكون صدى لما جاء في بيانات مارينيتي. فمثلا يعرّف شيرشنيفتش "الصّورية على أنّها تحويل الماء العكر إلى نبيذ شعري، لأنّها تكشف عن الأسماء المستعارة للأشياء". فهذا عينُ ما كتبه مارينتي في بيانه "تدمير علم النحو": "ها أنا أعلن بأنّ الغنائية هي... حاسةُ تغيير ماء الحياة العكر الذي يدوّم ويبتلعنا، إلى نبيذ. إنّها القدرة على تلوين العالم بألوان فريدة هي ألوان نفوسنا المتغيّرة". كما أنّ تأكيد الصّوريين الروس على أهمية الصّورة لهو مفهوم نابع من فكرة مارينيتي: "سلسلة غير متقطّعة من الصور". ناهيك عن أنّ يَسينين لا يقرأ الإنجليزية ولا أي لغة أخرى، ولم تكن، آنذاك، ثمة ترجمة روسية للأشعار الصّورية الإنجليزية. كما أنّ الدعوة الصّورية الرّوسية إلى عدم استخدام الصّفات والأفعال، وإلى الاعتماد على ضمير الاسم، لم تكن أبدًا جزءًا من مشروع الصّورية الإنجليزية، وإنّما هي عين ما كانت تدعو إليه المستقبلية الإيطالية! (انظر ملحق ٩).

فاديم شيرشنفيتش: قصيدتان

كتالوغ الصور

منازل–

أكوام

حديدٍ وباطون.

الضّباب–

رشفة ماء

في كأسِ

الكولونيا.

كمقياس خيّاط للشارع

مُنحنيات، تصدّعات.

من بعيد، مجددًا

شمّاس الإعصار– الصّاعقة.

في راحة السّاحة – عُرَيقات الجدول.

في بطن أبي الهول القرميدي

شارة ناظريّ

طشْت عينَي.

للمرّة الألف (يتملّص من) القيدِ

كلبٌ من قلم الرّصاص

في فخذ الورقة أسنانُ الحروف ولعابُ الحبر.

ماوراء النّافذة سيقان (واقية) المزراب

ما وراء النّافذة الغضب بالكيلوات

والكلام على الشفاه أشبه بكتلة رصاص في قبضة اليد.

وجندي الخيّالة في طابق ناطحة السّحاب السّادس

مع مهماز الدّرَج الداخلي – فرقعة.

نَخْبَ صَحَتنا

نحن آخر ما تبقّى من صِنفنا

لم يبقَ لنا وقتٌ طويلٌ للعيش

إنّا تُجّار السّعادة الصّغار

أربابُ الكلمات الودّية

قريبًا سيحلّ محلّنا

الحشودُ ذوو الدم المائع

ميكانيكيّو مفخرة الحديد

وصِناعيّو الغرام

المليئة حياتُهم بمبادئ وآلاتٍ

ليس لها سوى سبعِ دقائق لُملامسة الخطيبة

وثلاثُ ثوان للشِعر

لهم أعصابٌ فولاذيّةٌ أشبه بسككِ الحديد

ما بمَسبّة هذه وإنما مداراة

فمن ظُهرِ إلى ظُهرِ سيذهبون ليأكلوا ويصلّوا

هكذا، إذَنْ، يا نِساء، يا فتيات

تدلّهن بصانعي المعجزات

فنحن الشّقوقُ الأخيرة

التي لم يغزها بَعْدُ التطوّر

أحِبْنا ما دام هناك وقتٌ

نحن تجّار السّعادة الصّغار

وأربابُ الكلمات الودّية.

(١٤): التشييديون، كاندنسكي ورودشينكو:
من رسم اللَوحة إلى تشييد اللَوحة

منذ أنْ نادى مُثلّث الطليعة الرّوسية (المستقبلية، الإشعاعية والسوبْرماتية) بشعارِ "اخلق، لا تكرّر"، راح الرّسم التمثّلي (المُحاكي) يتلقّى ضربات موجعة، تاركًا المجال لرسم جديد لاتمثّلي أيّ لا يحاكي ولا يقلّد، ليصل ذروته في أعمال التشييديين (البِنائيين، التركيبيين). ومع اندلاع الثورة البلشفية، أخذ الفنانون الرُّوس يتّجهون إلى النَضال ضد الأشكال التقليدية وفن الماضي. فانتشر شعارُ "موت الفن" كتعبير عن رغبة في توحيد الفن بالحياة. وقد صار هذا الرفض على يد عدد من الفنانين، رغبةً في ابتكار أشكال فنية أيديولوجية جديدة كليًا. وقد أصدر الكساي غابو ونتان بيفيزنر "البيان الواقعي" يوضّحان فيه أهداف هذه النزعة المُفضية إلى فنّ تشييدي، مستخدمين مفاهيم كانت جديدة في وقتها كمثل المَصْنَعية، البناء، معتبرين أنّ الثورة قد خلقت الشروطَ الملائمة لتطوير هذه المفاهيم، مستقبلا، في الفن والمعمار والمظاهر المدينية. وقد جاء في "بيانِهما":

"إنّنا نرفض الكتلة في النَحت كعنصر نحتي. فجلُّ المهندسين يعرفون، منذ زمن طويل، إنّ القوى غير المتحركة لجسد صلْد ومقاومته المادية لا تعتمد على مقدار الكتلة. مثال: سكة، الكَمَرة، العارضة، إلخ. إلا أنكم أنتم يا نحاتين من كلّ لونٍ واتجاه، لاتزالون تشايعون المفهوم المسبق العتيق القائل إنّ الحجم لا يمكن انعتاقه من الكتلة. نحن نأخذ أربعة سطوح ونخلق منها الحجم نفسه، كما مع كتلة وزنها ٥٠ كيلو. وبهذا النحو نعيد للنحتِ الخطّ كاتجاهٍ، ونعزز فيه العمقَ، كشكلٍ فريدٍ يحتل حيزًا مكانيًا.

إنَّ هذا الذي ينشغل، اليوم، بأمورِ الغد يضيّع وقته. وهذا الـذي لـن يأتي، غدًا، بنتيجةِ ما قد عملَه اليوم، فإنَّ المستقبل ليس في حاجة إليه.

اليوم علينا أنْ نضطلع

وغدًا سنقدّم تقريرًا عن أفعالنا.

إنّنا نترك الماضي خلفنا كجيفة

ونترك المستقبل كلاً لقرّاء الكفّ

أمّا اليوم الحالي فإننا نحتفظ به لأنفسنا."

إلا أنَّ التشييدية نَمت وتطوّرت من داخل "معهد الثقافة الفنيـة" الـذي أسّسه فاسيلي كاندنسكي، عام ١٩٢٠ وهو مختبر نظري لفنّ الطليعة يرتكز على برنامج كاندنسكي نفسه: "توليفة الفنون"، أيّ الحدس والتأليف. تقوم فكرة كاندينسكي، المنطلقة من اعتبار الفن كردّ فعلٍ أو تأثيرٍ على نفسية الإنسان، على محاولة التوليف بين الفنون، وصياغة مبادئ مـشتركة يمكـن لفنّـاني الطليعة التجمّع حولها، من هنا كتب بنفسه برنامج "معهد الثقافة الفنية"، وقـد جاء طويلا ومسهبًا في التفاصيل، وكأنه يُعدُّ دليل إرشادات. وبما أنَّ وظيفة الفنان تكمن، حسب كاندنسكي، في أثناء عمله الإبداعي، فإنّها تتلخّص في أنْ يكرّس الفنّان نفسه إلى تنظيم استجاباته في شكلٍ يدلُّ على فنّه. وتوجّب على المعهد، إذنْ، استخدام أدوات المتخصصين في حقـل اللـون كالفيزيـائيين، العلماء النفسانيين، وأطباء أمراض العين والنفس، وحتّى العاملين في علـوم الغيب وذلك لكي يوسّع استقصاء ردِ فعل اللون على نفسية الإنسان. وفي رأي كاندنسكي، إنَّ المعمار والنحت والفن كانوا منفصلين تاريخيًا وعلى نحوٍ غير طبيعي، لذا يِقتضي الواجب أنْ يتوحّدوا في خلق "فن نـصُبي". فـاقترح أنْ يكونَ البحثُ في أشكالٍ حجمية على النّمط الهندسي؛ أهرامـات، مكعّبـات،

دوائر حمراء، صفراء وخضراء، وعندما يتمُّ إدخال عنصر الإزاحة في البحث، سيؤدّي هذا تدريجيًا إلى أشكال حرّة. كما دعا أيضًا، في برنامجه، الرسامين والموسيقيين والمسرحيين، الفنانين، المعماريين، وراقصي الباليه إلى التوحّد من أجل خلقِ مسرحٍ جديد بتطبيق مبادئ خاصة بفن كلّ واحدٍ منهم على حدة. وركّز اهتمامًا خاصًا على دور الحركات والإيماءات في العرض المسرحي، التي يعتبرها لغةً بلا كلمات. فهذه الحركات والإشارات ستدفع المشاهد إلى المساهمة في المسرحية. كما اقترح تحليل القيمة الداخلية للكلمة الشّعرية من دون الرجوع إلى المعنى. غير أنَّ كلّ هذا تجاهلَه فنانو الطليعة آنئذ، لأنَّ المشكلة مع برنامج كاندنسكي، في نظرهم، تكمن في أنّه يعتمد كثيرًا على تجريبات أيّ على فن المختبر، بينما هم كانوا يشعرون بالملل من التجريبات ويريدون تشييد مجتمع جديد يكون الفن أحد أسسه. ناهيك عن أنّ برنامجه يمثل شكلا من المقاومة ضد أي علاقة بين الفن والصناعة، بل ضد أيّ اتجاه جديد ما وراء الفن التجريدي. كما أنّه ينطلق أساسًا من أنّ للفن ناحيةً روحانيّةً، بينما كانت تمثّل هذه الناحية الرّوحانية، في نظر الفنانين الجدُد، عائقًا لبناء مجتمع شيوعي حيث الفردوس واقع معطى على الأرض وليس تهويمات لونيّة في سموات الغيب! وهكذا تمّت إقالته، لكن كاندنسكي أنشأ، هذه المرّة، "الأكاديمية الرُّوسية لعلوم الفن" التي سينضم إليها قادة معهد الثقافة الفنية، ويواجهون كاندنسكي مرة أخرى، إلى أنْ جعلوه يشعر بالعزلة، فغادر روسيا بلا رجعة وسيطر قادة "مجموعة عمل التشييديين" على الأكاديمية التي استمر نشاطها حتّى ١٩٣٠، وقد صدر عنها مئات الكراريس والبحوث المتعلّقة بكلّ ميادين الفن.

يعتبر تاتلين أوّل من شرع في أعمال ستتجه إلى أنْ تُسمّى "تشييدية" (أي أعمال لم تعد تعتمد على الريشة ورسم المناظر وإنّما على بوصلة، وقلم رصاص)، وذلك بلوحات ناتئة مركبة (أيّ تصوير بارز فوق سطح اللوحة)

أنجزها ١٩١٥ في أعماله لعام ١٩١٥. وربما استمد تاتلين، فكرة الأشكال الناتئة من محاولات بيكاسو الأولى التي صنع فيها منحوتات من صفائح المعدن والخشب والورق المقوّى. وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الفنان المستقبلي الإيطالي أمبرتو بوتشيوني هو أوّل من دعا إلى استعمال الزجاج والخشب المقوى والاسمنت وشعر الحصان والجلد والقماش والمرايا والمصابيح الكهربائية، وذلك في بيانه عن الرسم المستقبلي عام ١٩١٢. غير أنّ تاتلين استفاد من هذه الدعوات لإنتاج أشكال تجريدية غير تشبيهية، أي ليس كما كان يريد بيكاسو من تركيباته النافرة هذه أنْ تُمثّل غيتارًا موسيقيًا، أقداحَ خمر... إلخ. كما أنّنا نعلم، وفقًا لمختصين، أنّ عرّاب المستقبلية الروسية دافيد برليوك كان أوّل من استخدم مفردة تشييد وذلك في مقالته الرائدة "حول التكعيبية"، المنشورة في الكراس المستقبلي الجماعي "صفعة في وجه الذوق العام" (١٩١١).

إلا أنّ مصطلح "التشييدية" كان قد ابتكر في كانون الثاني ١٩٢١، وتمّ تبنّيه كنزعة جديدة تتصادف مع الموجة التشييدية في مجالات الجهد العديدة (التشييد الاشتراكي، إعاة البناء الثقافية). فبعد أنْ حلّت رابطة "ورش الفن والتقنية" محل مدرسة الفنون الجميلة، انبثقت عنها جمعية الفنانين الشباب. أقامت هذه الجمعية معرضا في كانون الثاني ١٩٢٢، وفي البيان الذي وزع كان أوّل ظهور لكلمة "التشييديون" كتيّار فنّي.

في الحقيقة، إنّ أوّلَ انطلاق لحركة "التشيديين" كان في معرض "خمسة في خمسة يعادل ٢٥ " الذي أقيم في سبتمبر ١٩٢٥، حيث ودّع فيه فنّانون طليعيون (ألكسندر رودشينكو، فارفارا ستيبانوفا، ليوبوف بوبوفا، ألكسندر ايكستر، وألكسندر فيزنين)، رسمَ المسنَد (الذي تُوضَع علية قماشةُ الرسم)، أيّ من رسم اللوحة إلى تشييدها؛ من استخدام الريشة على قماشة موضوعة

على مسنَد، إلى استخدام أدوات المهندسين لكي يُشيّدوا لوحةً حيّة مركّبة تحتل حيزًا في فضاء الحياة اليومية. أيّ من الرّسم إلى التصميم. وهكذا أصبحت تدل التشييدية على انتقال الفن المحض إلى التصميم ويسمّى الفن المشيّد وذلك من خلال البوستر، الطوبغرافيا، الديكور، المسرح، البنايات، النسيج، حتى يصل ذروته في العمارة.

"ولدت التشييدية من رفض عالم التمثل وعالم فنّي مجرّد، هدفها تنظيم العناصر الملموسة كيانًا ماديًا جديدًا، التجسيم (حيث الموضوع يُلمس) والمكانية (احتلال حيز مكاني) هما عاملان أساسيان للعمل التطبيقي والنظري في إنجاز عمل فني ملموس. إنّ الضمير المعاصر الذي اجتاز طريق التمثل ثم عالم التجريد، يقترب من سيرورة إعادة تنظيم العالم، وإبداع شيء (موضوع) ملموس" (بيان دعاة الموضوع الملموس). فالتشييدية جاءت كرد فعل ضد لوحة المسند، وأرادت أنْ تقرّب بين عالم الفنانين وعالم المهندسين. وأنْ يحل التشييد الثلاثي الأبعاد محلّ اللوحة، والعمل بمواد حقيقية في حيز مكاني حقيقي، وكان هذا هو بالضبط العنصر المهم لبدايات التشييدية. ولذلك لا نجد اليوم آثارهم إلا في المعمار والتصاميم والطوبغرافيا.

كان عمل التشييدين ثوريًا حقيقيًا، ومشاريعهم التشييدية كانت نوعًا من الرسوم البيانية؛ الرسوم الصناعية؛ بنائيات تدل على قطيعة مع اللوحة لا رجوع عنها، رغبةً في اكتشاف طاقة ميدان التكنيك الإبداعية.. فمثلا أنجز رودشينكو عام ١٩٢١، سلسلةً من تشييدات مكوّنة من قطع خشب ذي حجوم ضخمة تصدم المشاهد بهيئتها النُصبية الهائلة، وللأسف لم يبق من معظم تشييدات رودتشينكو وأعمال التشييدين سوى صور لهذه التشييدات التي كانت هشّة مصنوعة من مواد سريعة التلف.

لماذا انتقل الفنانون السوفييت من الرّسم على سطح اللوحة أيَ من تكوينات خاصة بسطح مستو إلى التشييد المِجسامي الحجمي؛ من الأسلوب إلى التقنية؟ يقول جون بولت: "هناك عدّة أجوبة. أوّلا، إنّ الرّسم التقليدي الرّوسي كان أسيرَ ما يسمّى "التفكير السليم"، بحيث تحوّل إلى أشبه بحرفة وتلهية وليس رسمًا غايتُه مستقلةٌ؛ ثانيا، إنَ الرّسم التقليدي لم ينجح في أنْ يتوافق مع سمات الحياة المعاصرة (السرعة الآلية، دقة التكنولوجيا)؛ كما إنَ الدين والوظائف الروحية كانت لمدة طويلة شروطًا أوّلية للرّسم والنّحت الرّوسيين، لذا لم يعد يطابق مجتمعًا جديدًا قائمًا على العقلانية العلمية والإنسيابية الصناعية؛ ثالثًا، هناك فنانون جدد كرودشينكو ونعوم غابو، نظروا إلى الهندسة والابتكار التكنولوجي (جسور سكة حديدية، خزانات الغاز الطبيعي، الطائرة) كتعبير عن العبقرية البشرية تعادل (إنْ لم تكنْ أعلى منِ) الفن؛ وأخيرًا، إنّ اعتبار الفن التقليدي، كتأمّل الذات الفردية ومجدها، أصبح غريبًا في مجتمع الشيوعية الأممية الجماعي. من هنا راح عددٌ من الفنانين بالأخص تاتلين، ورودتشينكو يطوّروا مفهوم التشييد الخاص بهم كترياق يقضي على سموم الرّسم". وقد دافع عن مساهمات التشيديين خصوصًا نظريتهم في البناء البروليتاري للثقافة موضّحًا أوّلا على أنّها نسقٌ عِلمي مقارنةً بتكديس الحقائق والآراء الشخصية؛ وثانيا: لم يكن عملهم مهتما بلغة الآلهة، وإنما بالنّمو الاجتماعي؛ ثالثا، تتطلّب بمعرفة قوانين الإنتاج وليس بالنفوذ التصوّفي داخل عملية الخلق". وكان المشيّدون يشاطرون الشكلانيين في رفضهم لدور الفنان كفاعل التجربة الفردية، والإيحاءات التصوّفية أو السايكولوجية. وأكّد بريك أنّ الشّعر والكتابة لا قيمة لهما كتعبير عن الأنا. فنكران يد الفنان الفردية في الأعمال المشيدة استلزم الإلغاء ذاته للذات.

هناك مصطلحٌ آخر يُطلق على التشييدية، ألا وهو "الإنتاجية". ففي الحقيقة هناك تيّاران داخل التشيدية. الأولى تيّار جماعة الفنان ألكسندر غابو الذي كتب "البيان الواقعي"، وهو تيّار مَحّاص (أي يريد التشييدية أنْ تكون صافية ومحضة)، ويعبر عن "فنّ المختبر"، أي الفنّ الذي لمْ يخرج من نطاق التجريب ولا يزال في حالة إبداع أنموذجات مجرّدة من دون تطبيق عملي، أيّ لم تدخل مرحلة الإنتاج.

أما التيّار الآخر، فهو الذي يبحث عن أشكال فنّية لها غاية منفعية كالتصميم والمعمار وكلّ انماط التعبير كالدعاية، البوسترات، التصوير، والمونتاج التصويري، بل حتّى الطوبغرافيا وفنّ أغلفة الكتب. أيّ كلّ التقنيات التي تمنح قيمة عمليّة لمضمون معطى. ويترأس هذا التيّار ألكسندر رودشينكو الذي صار في طليعة هذه الحركة. ومن أقوى إنجازاته في هذا المضمار، رسومه الثلاث الأحادية اللون (أصفر، أحمر، أزرق)، وجاءت كتوديع نهائي لما كان يسميه "فن الرّسم النّخري". وقد صرف رودتشينكو ورفقاؤه، ستيبانوفا، وبوبوفا، وإكستر، وفيزنين، النظر عن مفهوم الرّسام أو النّحات الذي يعمل في عزلة المُحترَف متمتعًا بمركز رفيع ومرموق. ومن هنا كان برنامجهم يدعو إلى "تنظيف الهندسة من شوائب الجماليات، والولع بالفنون، والكماليات"، وإحلال المبدأ النفعي محل "شريعة الفن التجميلية". ونشروا كراريس نظرية عديدة باسم التشييدية، أهمها كراس تارابوكين "من مسنَد اللوحة إلى الآلة"، وكراس غابو "التشييدية".

بدأ رودشينكو عن طريق الرسم والنّحت مع تشييداته المكانية. يمثل معرضُه الأحادي اللون في عام ١٩٢١، يقظة تصويرية احتفالا بموت الرّسم، رمز فن النّظام القديم، وقد أوضح بالعبارة التالية مشروعه كلّه: "لقد قدت الرّسمَ إلى نهايته المنطقية وعرضت ثلاث لوحات، الأحمر والأزرق والأصفر. أوكّد الآن: كلّ هذا قد انتهى".

كان رودشينكو يؤكّد، في تشييداته، على أولوية الخط المجرّد، الشّكل، والحيز. ذلك إذا كان "المربّع الأسود" يمثل بالنسبة إلى ماليفيتش، مَعبرا إلى أرض "حيث كلّ شيء سيكون عاجلاً مسطحًا، البيوت أيضًا"، واعتبر الرسم السوبْرماتي كحقائق مُنزّلة تضع أساس المجتمع الجديد الذي تصوّره، فإنّ رودشينكو كان قليل الاهتمام بعمل فنّي "منته" فائق القدسية... كان يعتبر العمل كخطوة مؤقتة عبر حيز لا ينتهي، وغالبًا ما يرمز إليه بخط يتنقل عبر سطح اللوحة. وإذا كان ماليفيتش يمثّل ذروة النّزعة التقليدية نحو الفن كممارسة إلهام وخيميائية، وإيمان أنّ العمل الفني يحافظ على التزام فلسفي وجمالي، فإن ردوشينكو كان من مؤيدي عقيدة "الفن كفرع من فروع علم الرياضيات". وقد توجّه فيما بعد إلى البوسترات، وتصميم النّسيج، وفي مطلع ١٩٢٤ إلى التصوير... وهنا قد أنجز صورا فريدة وهائلة. وكان يرى في التصوير قيمة تاريخية فخلّد معاصريه (مايكوفسكي، اوسيب بريك، ليلي...) في صور لافتة للنظر بفنّيتها ودقّتها. وكان يرفض أنْ يسيء إلى الدقّة الآلية للكاميرا، مُشدّدًا على وظيفتها المنفعية اللاجمالية. كتشييداته المعلقة التي يمكن النّظر إليها من فوق، من أسفل ومن الجانبين، فإنّ صور ردوشينكو غالبًا ما تعتمد على اتجاه "خريطة مسطحات".

ويشرح رودشينكو مفهومه لفن الفوتومونتاج (كولاج يعتمد على الصور الفوتغرافية): "لست هنا ضدّ الرّسم، وإنما ضد التصوير المعمول على نمط الرّسم... إنّ الثورة في هذا الميدان تتكوّن من التصوير على نحو ينتج القوّة الضرورية ليس من أجل منافسة الرّسم وإنّما تبيان، للجميع، منهج جديد لاكتشاف عالم العلم، التكنولوجيا والحياة اليومية... التصوير يمثّل وسيلةً جديدة: فبعد أنْ أعطت آلةُ التصوير إمكانياتها، ينبغي لها أنْ تهتم بتبيان عالم وجهات النظر المختلفة، عليها أنْ تعلّمنا كيف ننظر من جميع الاتجاهات... ذلك أنّ المدينة الحديثة بكلّ بيوتها ذات الطوابق المتعددة،

المعامل، الورش، الواجهات ذات الطابقين أو الثلاث، التراموي، السّيارات، الإعلانات المضيئة ذات الحجم الكبير، البواخر، المطـارات، قـد غيّـرت المعيار المألوف للإحساس المرئي. ليس هناك سوى آلة التصوير التي يبـدو أنّها الوحيدة قادرة فعلا على وصف الحياة الحديثة... يجب تصوير موضوع ما عدّة مرات، وفي عدة اتجاهات، كما لو أنّنا نراقبه من عدة جوانب وليس كما لو كنا ننظر خلسةً من ثقب المفتاح. لذا أقول: لا تنجزوا صورًا لوحات، وإنّما أنجزو صورًا لحظات وثائقية وليست أعمالا فنية."

وقد سمّى عمله الفوتغرافي "ثورة في العين": "الأشجار اعتبـارًا مـن السّرة، منذ مئات السنين والرّسامون ويتبعهم المصوّرون يعطونا هذا. لكـن عندما أُعطي أنا شجرة مصوّرَة من أسفل إلى أعلى على غرار أداة صناعية، كمدخنة مصنع، فإنّ هذا لهو ثورة في عـين الـشخص التـوافقي وهـاوي المناظر. هكذا أوسّع الفكرة التي لدينا عن حاجة مألوفة".

من بيانات ألكسندر رودشينكو

تعليمات

التشييد – هو تنظيم العناصر.

التشييد هو الرؤيا الشّاملة المعاصرة.

الفن فرعٌ من فروع علم الرياضيات، كأيّ عِلم آخر.

التشييد هو المُتطَلَّب المعاصر من أجل استخدام نفعي للمواد وتنظيمها.

إن حياة مُشيَّدَة هي فنُ المستقبل.

الفنُّ الذي لم يدخل الحياة سينتهي أمرُه وسيُسلَّم إلى متحف العاديات الأركيولوجي.

لقد آنَ أوان مزج الفن بالحياة بأسلوب منظّم.

حياة منظّمة على نحو تشييدي هي أرقى من فنّ السحَرَة السِّحري والمُسمِّم.

المستقبل لا يبني أديرةً للقساوسة ولا للأنبياء ولا لحمقى الفن.

فليسقط الفنُّ الذي يرقّع تلميعًا حياةَ عقاريٍ مبتذلة.

فليسقط الفن المتظاهر كحجر ثمين وسط حياة فقيرٍ كالحة ووسخة.

فليسقط الفن المستخدم كوسيلة هروب من حياة لا تستحق العيش.

إنَّ حياةً، حياةً منظمة وواعية، قادرةً على الرؤيا والتشييد لهي فنٌ معاصر.

شخصٌ ينظّم حياتَه، عملَه ونفسه، لهو فنّان معاصر.

اِعملْ من أجل الحياة وليس من أجل القصور، المعابد، المقابر والمتاحف.

اِعملْ بين الجميع، من أجل الجميع، ومع الجميع.

فلتسقط الأديرة، المعاهد، مراسم الفنانين، الأستوديوهات، المكاتب، والجُزر.

وعيٌ، تجريبٌ، هدفٌ، تشييدٌ، تكنولوجيا وعلمُ الرياضيات- هذه هي أخوة الفن المعاصر.

***

"بعد أنْ وضعنا علىٰ عاتقنا مهمة العمل على البنى الهندسية، سنكون قبلَ كلّ شيء منظّفين، ننظف الهندسة من شوائب الجماليات، والولع بالفنون، والكماليات. بلا شك، ليس ثمة شيء ليضاف على بنائيات الهندسة، وليس في نيتنا إضافة أيَ شيء. إننا نبتغي أنْ نزيل. وأن نبني أكثر. سنعلّم المهندسين بواسطة بنائياتنا الجديدة وليس بمجرد التجوال حول تشييداتهم وإعطاء النصائح."

***

"لقد هجر الرسم اللاتمثّلي المتاحفَ، إنّه في الشارع، في الميادين، في المدن، في العالم كلّه... لن يكون فنْ المستقبل ديكورًا جميلا للشقق والمساكن العائلية. بل سيكون ضروريًا ضرورة ناطحة سحاب من ٤٨ طابق، ضرورة الجسور المهيبة، التلغراف البلا سلك، الملاحة الجوية والغواصات... إلخ."

من نحن؟

"لا نشعر أنّنا مضطرون إلى بناء محطات بنسلفانية، ناطحات سحاب، منازل متشابهة التصميم في قطعة أرض، مكابس تُربينية، وإلخ.
لم نَخلق التكنولوجيا.

لم نخلق الإنسانَ.

لكننا

فنانون في الأمس

ومشيّدون اليوم،

١ - صنَعنا

الكائنَ البشر

٢- نظمّنا

التكنولوجيا.

١- اكتشفنا

٢- نتكاثر

٣- نُفرِغ

٤- نخلط

في السّابق – كان المهندسون يستريحون مع الفن

اليوم – يستريح الفنانون مع التكنولوجيا

المطلوب هو اللا راحة.

لقد رأينا جدارًا

رأينا سطحَ لوحةٍ فحسب

الكلّ... ولا أحدَ.

الشخصُ الذي رأى فعلا جاء وأبانَ:

المربّع.

وهذا يعني القدرة على فهم سطح اللوحة.

مَن رأى زاويةً

من رأى بِنْيةً، تخطيطاً

الكلّ... ولا أحدَ.

الشخصُ الذي رأى فعلا جاء وأبانَ:

خطأ

رأينا: جسرًا حديديًا

بارجةً ثقيلة

منطادَ زبلين

طائرةً عمودية

الكلّ... ولا أحدَ.

جئنا – أوّل مجموعة عمل من المشيّدين

الكساي غان، رودتشينكو وستيبانوفا

وقلنا فقط: هذا هو – اليوم

التكنولوجيا هي– العدو القاتل للفن.

تكنولوجيا...

نحن – قوّتكم المقاتلة والتأديبية الأولى.

نحن، أيضًا، آخر عمّالكم–عبيدكم.

نحن لسنا حالمين آتين من الفن الذي يُبنى في المخيلة:

إذاعات طائرة

مصاعد و

مدن ملتهبة

نحن – البداية

عملنا هو اليوم:

كوبٌ

فرشاة لتنظيف الأرض

جُزَم

دليل .

وحين صمّم شخصٌ في مختبره

مربّعًا

حملته إذاعته اللاسلكية إلى الجميع وبدونِ استثناء، إلى الذين في حاجة إليه، وإلى الذين لا يحتاجونه، وقريبًا، علي كلّ "سفن الفنِ اليساري"، مبحرًا تحت رايات حمراء، سوداء وبيضاء... كلّ شيء في كلّ مكان، كان مغطّى بالمربّعات...

وفي الأمس، حين صمّم شخصٌ في مختبره

خطًّا، شبكةً، ونقطة

حملته إذاعته اللاسلكية إلى الجميع وبدون استثناء، إلى الذين في حاجة إليه، وإلى الذين لا يحتاجونه، وقريبا، وبالأخص على كل "سفن الفن اليساريِ" مع عنوان جديد "تشييدي"، مبحرًا تحت أعلام مختلفة... كلّ شيء من جميع الاتجاهات... كلّ شيء تمَّ تشييده من الخطوط المستقيمة والمتقاطعة عموديًا وأفقيًا.

حقًّا إنَّ المربّع كان موجودًا في السابق، والخط، والشبكة ايضًا. كـلّ هذه كانت موجودة.

فما الحكمة إذنْ.

بكلّ بساطة: لأنّه تمت الإشارة إليها.

وأُعلِن عنها.

المربّع – مختبر ماليفيتش، ١٩١٥

الخطّ، الشبكة، النقطة – مختبر رودتشينكو، ١٩١٩

لكن – بعد هذا

أوّل مجموعة عمل تشييدية (الكساي غان، ورودتشينكو وستيبانوفا)

أعلنت عن:

التعبير الشيوعي لتركيب المواد

و

حربٍ لدودة ضد الفن.

كلّ شيء تلاقى في نقطة،

فراح التشييديون الجُدد يَركبون الموجةَ، كتبـوا بنائيـات شـعرية، معتقدين أنّهم عباقرة، صمّموا مصاعد وإعلانات الراديو، لكـنهم نـسيوا أنّ الانتباه كلّه يجب أنْ يتركّز على المختبرات التجريبية، التي تبيّن لنا:

تجاربَ

أشياءَ

سُبلا

عناصرَ

جديدة.

نظام رودشينكو

"في أساس عملي أقمت اللاشيء" (ماكس شتيرنر)

"الألوان تختفي، كلّ شيء يمتزج بالأسود" (ألكسندر كروتشونيخ)

كان سقوط كلّ ياءات المذهبية بدايةً لصعودي.

فما إنْ أخذ يقرع جرسُ الرّسم الملوّن، حتّى تمَّ نقل آخر مذهب إلى الراحة الأبدية، فقد سقط آخر أمل وحبٍّ، وها أنا أترك بيتَ الحقائق الميتة.

ليس المُركّب هو المحرك، إنّ المحرك لهو الابتكار (التحليل).

الرسم – هو الجسد، الخلق – الروح. إنّ عملي – لهو ابداعُ الجديد من صلب الرّسم، إذنْ عليكم أنْ تحكموا على ما أقوم به من خلال أعمالي. الأدب والفلسفة للمتخصصين، أنا مبتكرُ اكتشافات جديدة اعتبارًا من الرسم.

كريستوف كولومبس لم يكن كاتبًا ولا فيلسوفًا، كان مكتشفَ بلدٍ جديدٍ فحسب.

١٩١٩

(١٥): وهلة الشَكلانيين الرُوس المستقبلية:
فكتور شخلوفسكي وأوسيب بريك

"الشّعر يكشف القناعَ عن جمال الدنيا الخفي
ويجعل الأشياء المألوفة تبدو وكأنها غيرُ مألوفة" (شللي)

في غمرة الصّراع من أجل الجديد الشّعري والقضاء على مقابر مناهج الماضي ومصطلحاته، ظهر تّحالف جديد بين مجموعة شعراء مستقبليين، ومجموعة نقّاد أدب شبّان، وجدت كلتاهما أنّ الرّمزية عدوّ لهما وأنّ هدفًا يضمهما معًا في الاهتمام بالشعر كشعر، وليس كواسطة تصوّفية. فاكتشاف المستقبليين مفهوم "الزاووم" (ماوراء الإدراك)، هذا المفهوم المبتكر والأصيل الذي جاءوا به، ليس سوى اللّبنة الأولى لميلاد مدرسة نقدية جديدة ستعرف باسم: "الشّكلانيون الرّوس". والحقيقة يمكن القول إنّ الشّكلانية ولدت من خلال تأمّل لغة ما وراء الإدراك المستقبلية. وكما يقول أحد النّقاد، إنّ نقد الشّكلانيين لنظرية بوتنبيا لم يكن اعتراضات أكاديميين أو أساتذة على مناهج معينة، وإنّما كان يعبر عن موقف نقدي واضح شنّه مؤيدو المستقبلية وشرّاحها هؤلاء في تمردها على شعرية الرّمزية التي كانت قد قدّست بوتنبيا. فالمستقبليون هؤلاء يحتقرون وظيفة الفن الإدراكية (التفكير صوريًا) التي بشّر بها بوتنبيا. ففي بيانهم "صفعة في وجه الذوق العام" طالبوا بحق

الشّاعر في أنْ يكره بلا حد اللغة القائمة قبل زمنه". كما أنّهم استخفوا بالتحيّز السّايكولوجي للشعريات السّابقة. الشّعر، كما أكّدوا، ليس مرآة الرّوح وإنّما "بسط الكلمة بوصفها كلمة" أي "أنّ عملا فنيًّا لهو عملٌ من أعمال الكلمة". فالمستقبليون، بنكرانهم مفهوم التطابق الرّمزي، يؤمنون بمفهوم الشعر كقيمة في ذاتها. وهم، كالشّكلانيين، يهتمون بتقنيات شعرية ليس كحاملات معنى، وإنما كتفصيل ذي قيمة داخلية. ويقول أيخنباوم: "لقد دخلنا في نزاع مع الرّمزيين من أجل أنْ نخلّص من أيديهم الشّعرية، فنحرّرها من النّظريات الذاتية الجمالية والفلسفية، ونقودها على طريق الدراسة العلمية للوقائع. إنّ الثورة التي أثارها المستقبليون خليبنيكوف، كروتشونيخ، ومايكوفسكي ضد النّظام الشّعري للرّمزية قد كانت سندًا للشكلانيين لأنّها أسبغت على معركتهم طابعًا راهنًا" (١). وقد لبّى شخلوفسكي دعوة المستقبليين ليلقي محاضرة في حانة "الكلب الضال". وقد طوّر محاضرته هذه وطبعها مطلع ١٩١٤ في كراس صغير، تحت عنوان "انبعاث الكلمة" مبيّنا فيها الفرق بين ما كان يسمّى في الدراسات الألسنية "اللغة التطبيقية"، وما يجب أنْ يسمّى بعد ظهور المستقبلية "اللّغة الشعرية"، فقد رأى أنّ التركيز، في الرّمزية، كان يتمّ على حساب الأصوات، بينما في المستقبلية ما يحصل هو عكس ذلك. ذلك لأنّ المستقبليين يشدّدون على سجع الصوامت على عكس الرمزيين الذين كانوا يصرّون على الصوائت المتجانسة صوتيًا.

فمثلا، كان الرّمزيون يعنون كثيرا بصَوْغ الكلمات على أساس اللّفظ، وذلك لأنّ في تصورهم لنظام تطابق بين الكلمة والواقع الفعلي، بدا صَوْغ الكلمات على أساس اللفظ مثالا واضحًا يدلّ على مستوى (الصوت) متطابق مع مستوى آخر (واقع فعلي، أو ربما عاطفي). عارض الشّكلانيون هذا مفضلين مناقشة إنْ كانت تأثيرات صَوْغ الكلمات على أساس اللّفظ مبالغًا فيها

أم مجرّد وهم. ومن هنا شعر الشّكلانيون قبل الدخول في مناطق نظرية زئبقية كعلاقة الصوت بالمعنى، بضرورة تحديد وقائع الأدب أوّلا: كيف يستخدم حقا الشعراء القافية، الإيقاع، ميّزات الصوائت والصوامت النغمية.... إلخ. وللإجابة على هذه الأسئلة، منعوا من تسرّب السوسيولوجيا، علم الأخلاق، الفلسفة وكل معرفة بما يجري داخل العمل الأدبي، إلى موضوعهم. فوجد شخلوفسكي، كما ذكر في مقاله "الفنّ باعتباره تكنيكًا" (١٩١٧)، الذي يُعتبر البيان المؤسّس للشّكلانية، أنّ "الفنّ قد وُجد ليعيد للمرء إحساسه بالحياة، وُجد ليجعله يحسُّ بالأشياء كما تُدرك لا كما تُعرَف. وتقنيَة الفنّ هى جعل الأشياء تبدو (غير مألوفة)، جعل الأشكال صعبةً، كي يزيد من صعوبة وطول عملية الإدراك، لأنّ هذه العملية جمالية منتهية في حدّ ذاتها، وينبغي أنْ يُعمل على بسطها. الفنّ طريقة لنخبر فنيّة الشيء، أمّا الشيءُ نفسه فليس مهما... الفنّ يُزيح الأشياء من أوتوماتية الإدراك بطرق مختلفة". كما اكتشف عنصرًا حاسمًا يعتبر المبدأ الأساسي في نظرية النقد الشّكلاني: "التغريب" أي جعل الشيء المألوف غير مألوف. وهذا ليس تقنيةً، بقدر ما هو حاصل محصل تقنيات عديدة. ويقول شخلوفسكي: "في عملي النظري، كنتُ أهتم بقوانين الأدب الداخلية. وبلغة الصناعة أقول على سبيل المجاز: لم أهتم قط بأحوال سوق القطن العالمي ولا بسياسة الائتمان.. وإنّما فقط بوزن الخيط وتقنيات النسج"!

انطلق الشّكلانيون الرّوس عبر جمعيتين تأسستا في وقتٍ متقارب: "جمعية دراسة اللغة الشعرية" و"حلقة موسكو اللغوية. الأولى أسّسها فكتور شخلوفسكي ويوري آيخينباوم ويوري تينيانوف وأوسيب بريك عام ١٩١٦ في بطرسبورغ، والثانية أسسها رومان جاكوبسن عام ١٩١٥ في موسكو. والخلاصة التي يمكن استنتاجها من إلحاحهم على كلمة "تكنيك" هي أنّ الفن أسلوبٌ؛ الأسلوبُ صنْعة، تقنية؛ التقنية منهج الإبداع الفني وموضوعه في

آن. وهكذا الوسيطة الشكلية والتقنية هي في آن وسيلة الفن وغايته. وعندما يتكلمون عن الوسيطة والوسيلة فإنهم يكادون يقصدون حِيَلا واعيةً أو حيَلا مقصودة. ومن هنا اختاروا كلمة مصطلح وهو "تكنيك"، والكلمة الرّوسية تتضمن أيضا معاني "القبض"، "المسكة". لقد عاملوا التأليف الأدبي وكأنّه عملية ذهنية وميكانيكية. ولهذا السبب جاء تصريح شخلوفسكي "إنّ الفن يعادل مجموع الأدوات المستخدمة فيه". وطوّر جاكوبسون المفهوم نفسه عندما شدّد على "أنّه إذا أرادت المعرفةُ الأدبية أنْ تكون علمًا، عليها أنْ تعترف أنّ التكنيك هو بطل الأدب الوحيد." وقد "أعطى لهذه الفكرة صيغتها النّهائية حين قال "إنّ موضوعِ العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنّما (الأدبيّة) أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبيًا. ومع ذلك، وحتّى الآن، فإننا نستطيع أنْ نُشبّه مؤرّخي الأدب بالشّرطة التي تفكّر في اعتقال شخص، فتصادر، على سبيل الحظ، كلّ ما وجدت في حجرته، وحتّى النّاس الذين يعبرون الطريق القريبة منهم. وهكذا فإنّ مؤرّخي الأدب يأخذون أطرافًا من كلّ شيء: من الحياة الشّخصية، من علم النّفس، من السياسة، من الفلسفة. إنّهم يركّبون جمعًا من الأبحاث التقليدية، بدلا من علم أدبي، كما لو كانوا ينسون أنّ كلّ موضوع من الموضوعات المذكورة إنّما ينتمي، بالضرورة، إلى علم معيّن: تاريخ الفلسفة؛ تاريخ الثقافة؛ علم النفس... إلخ، وإنّ هذه الموضوعات يمكن لها بالطبع أنْ تستعمل الوقائع الأدبية كوقائع ناقصة ومن الدرجة الثانية". (٢) وقد كتب جاكوبسن في مقالته الشهيرة "ما الشِّعر؟": "... ولكن كيف تتجلّى الشّعرية؟ إنّها تتجلّى في كون الكلمة تُدرَك بوصفها كلمةً وليست مجرّد بديل عن الشّيء المسمّى ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلّى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لأنّ لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة بها".

قبل ظهور الشّكلانيين الرّوس، كانت الدراسات كلّها تنطلق في رؤيتها للأدب إمّا من الناحية التاريخية، أو السوسيولوجية، أو من علم النفس أو من خلال سيَر كتّاب الأعمال الأدبية. لم يكن هناك أيُّ نقد أدبي أكاديمي محض، وإنّما نقد كان يكتبه شعراء رمزيون على الأغلب لا دربةَ أكاديمية لهم، وغالبًا ما كانوا يخلطون ما بين المقال الفلسفي والنقد. كما أنّ نقّاد الأدب كانوا اجتماعيين لا يرون في الأدب سوى النّاحية السّياسية والأفكار الاجتماعية. بحيث كان الطلاب يشعرون أنّ أساتذتهم يعلّمون التاريخ بدل التحليل الأدبي. ومع أنّ الشّاعر الرّمزي أندريه بيلي المتأثر بنظرية كانط اللغوية، أول من أشار إلى دراسة الأشكال الأدبية، إلا أنّه لم يدع إلى دراستها بصفتها أشكالاً أدبية، وإنّما لأنّه كان يعتقد أنّ هناك تطابقات بينها والمطلق هو الذي يهمّه كشاعر رمزي مسيحي.

من هنا تأتي أهمية الشكلانيين الرّوس الذين جاءوا لتنقية الدراسات الأدبية من شوائب الميادين الأخرى والتركيز فقط على الوقائع الأدبية المحض، وليس على الشّروط الخارجية التي كُتِب في ظلّها العملُ الأدبي، وليثبّتوا موطئًا علميًا لدراسة الأدب، واعتبار الفنّ كيانًا جماليًا منفردا تتحكّم فيه قوانينه هو وتقويض النظرية القائلة إنّ الفن انعكاسٌ للواقع. وقد ساعدت مساهماتهم على تطوير الدراسات الإنثروبولوجية، اللّسانية، علم الدلالات ... إلخ

لقد وضع الشّكلانيون الرُّوس دراسةَ الأدب على سكّة علمية بتعريف موضوعه وإقامة أدواته ومناهجه. أيّ على إيجاد القوانين الداخلية والمبادئ التي تجعل من قطعة أدبيةٍ أدبيّةً؛ ووضع فاصل محدد بين الشّكل والمحتوى وعدم إعطاء قيمة للمضمون معتبرين إيّاه موضوع دراسة أدبية، بالتركيز على الشّكل. وقد نشرت "جمعية دراسة اللغة الشعرية" إعلاناً توضّح فيه دعوتها إلى تخليص العمل الفني من كلّ سياقات خارجية وإسقاطات اجتماعيّة وظرفيّة:

"ليس ثمة شاعر أو أديب، بل هناك الشّعر والأدب.

تاريخ الشعر هو تاريخ تطور أدوات تجهيز الشّكل اللفظي.

Opoyaz (جمعية دراسة اللُّغة الشّعرية) تدرس قوانينَ الإنتاج الشّعري.

إنّ المبدأ الذي ينشئ المحتوى أو غرض المحتوى، عليه أنْ يكون فريدًا.

هذا المبدأ يدرس الأدب كسلسلةٍ محددة من الظواهر.

المدرسة الشكلية تدرس الأدب هنا والآن، غير مهتمة بتكوّن العمـــل، تاريخ مؤلفه، وسياقاته.

ذلك أن التكوّن لا يعاين سوى الرابط بين الظواهر. وقد أُبعِدَ ليس لأنّه غيرْ مجدٍ، وإنّما لأنه لا يأتي بإضافةٍ من وجهة العمل نفسه.

المدرسة الشّكلانية لا تقتصر على التحليل الكمي لخاصيّات العمل الاشتقاقية والنّحوية (وإلا فسوف تصبح مجرّد أداة) أو ولكن تعمل على بناء نظرية الأدب وتاريخه كعلِم مستقل (وهنا يكمن طابعها الثوري)".

وقد كتب الناقد زايتلين في جبهة الفن اليسارية موضّحا "أنّ أيّ بحث علمي في الوقائع الأدبية يجب أنْ يستلزم قبل كلّ شيء شرحها شرحًا تفصيليًا، وتنسيقها بدقة... فلا حاجة إلى تعميمات سوسيولوجية مؤنقة لهذه الحقائق، إلا إذا كانت الحقائق نفسها معترفا بها أولا". هنا، الحقائق الأدبية متوضّعة داخل النص نفسه كعناصر بنيوية وكتقنيات أدبية - وليس كشيء ظاهري للنص وبالتالي في العالم الحقيقي.

إلى جانب شخلوفسكي وجاكوبسن كان هناك عنصر بلشفي مثقف بشكل جيد هو أوسيب بريك. وقد تمّ أولّ اجتماع تأسيسي للشكلانيين الرّوس في منزله ومن بين الحاضرين كان مايكوفسكي. إنّه أحدِ أعمدة مدرسة موسكو اللغوية، وصاحب أهم دراستين ممهدتين للدراسات اللُّغوية المعاصرة،

حول اللّغة الشّعرية، حيث حاول في الثانية التي عنوانها "الإيقاع وعلم النحو"، "أنْ يؤسس علاقةً ما بين الشّكل والمضمون، كاشفًا الرابط الصميمي بين النمط الإيقاعي والصوغ النحوي للقصيدة. وكان أيضًا مساهمًا أساسيًا في حركة المشيّدين الرّوس جناح الإنتاجيين. وقد عبّر بريك في مقاله "تكرار الأصوات"، عن شكوكه في صحة الرّأي الشّائع الذي يقول إنّ اللّغة الشّعرية هي لغة صور، فتوصّل إلى الخلاصة التالية: "مهما تكن الطريقة التي ينظر بها إلى العلاقات بين الصّورة والصّوت، فإنّه لا ينبغي تجاهل أنّ الأصّوات والأسجاع هي ليست مجرّد ملحق ترخيمي محض، بل هي نتيجة تصميم وتخطيط شعري مستقل. إنّ الصّفة الصّوتية للغة الشّعرية لا تستهلك في التقنيات الخارجية للهرمونية، ولكنها تمثّل نتاجًا معقّدًا لتفاعل القوانين العامة لها. أمّا القافية والجناس فهما ليسا سوى تجاهل ظاهري، وحالة خاصة لقوانين التّرخيم الأساسية" (٣)

في الوقت الذي كان فيه شخلوفسكي يعارض بلشفة مايكوفسكي للمستقبلية "فالفن"، في نظره، "كان دائمًا متحررًا من الحياة، ولونه لم يعكس أبدًا لون العَلم المرفرف فوق قلعة المدينة"، كان أوسيب بريك يميل أكثر إلى توافقية مع الشّيوعية، فهو أيضًا أحد مؤسسي تيّار الشّيوعيين المستقبليين داخل الحزب البلشفي. وكان يميل إلى الكتابة الصّحفية والسّجاليّة في معظم حالاتها. ومن بين هذه المقالات مقال يدافع فيه عن الشّكلانية من وجهة نظر بلشفية، ونشرَ في مجلة مايكوفسكي "الجبهة اليسارية للفنون" عام ١٩٢٣.

وقد واجهت الشّكلانية نقدًا مضادًا في سنواتها الأولى، فالتشديد الذي يضعه الشّكلانيون على استقلالية العمل الأدبي، اعتبره وزير التربية والتعليم لوناشارسكي بمثابة رفضٍ لاعتبار الأدب في خدمة الدولة السوفييتية، متهمًا الشّكلانيين بأنهم يشجّعون نظرية "الفنّ من أجل الفنّ" ويروّجون علم جمالٍ عقيمًا. أمّا الهجوم الثاني فجاء من قبل تروتسكي، الذي اتهمهم بأنّهم لم يقطعوا

كليًا مع فلسفة الرّمزيين المثالية. وأنّهم أتباع القديس يوحنا، أي المؤمنين بالجذور الميتافيزيقية للغة: في البدء كانت الكلمة. لكننا، نحن الماركسيين، نؤمن: في البدء كان الفعل. ثم تبعته الكلمة كظلٍ صوتي... الشّكلانية هي جهيض المثالية الوقح"! فردّ شخلوفسكي عليه بالعبارة التالية: "ليست الكلمة ظلا وإنّما هي شيء"! غير أنّ آيخنباوم أجاب تروتسكي ولوناشارسكي في قوله إنّ الشّكلانية والماركسية كلاهما خارج عن الموضوع تبادليًا؛ فالأولى فسّرت الأدب من الداخل والثانية من الخارج، ولأنّ كلّ واحدة لها موضوع دراسة مختلف فإنّه من غير الممكن أنْ يكون ثمَّ نزاع حقيقي بينهما".

ومع صعود برنامج الواقعية الاشتراكية، أصبحت كلمة "الشّكلانية" اتهامًا بالهرطقة المضادة للماركسية، وشتيمة تُطلق على كلّ ناقد، شاعر، كاتب لا يلبّي المطلب الاجتماعي الذي فرضته هذه الواقعية. وتمّ تخوين الشّكلانيين بحيث اضطر شخلوفسكي، لينجو بنفسه، إلى اعتبار الشّكلانية غلطة، ويتنصل من كلّ مبادئها إلى حد أنّه صرّح في المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفييت (١٩٣٤): "لو حضر دوستويفسكي المؤتمر لكان من الطّبيعي أنْ يدينه المندوبون كخائن"! وهكذا بقي تاريخها مغمورًا إلى أنْ جاء النّاقد فكتور إيرليخ ليسلّط الضوء على تاريخهم عام ١٩٥٦، بكتاب جد مهم عنوانه "الشكلانيون الرّوس"، بات مرجع كلّ الدراسات التي انهالت فيما بعد عن الشكلانيين الرّوس.

فكتور شخلوفسكي: الفنّ باعتباره تكنيكًا (مقتطفات)

"يعتبر بوتتبي وأتباعه الكثيرون الشعر نوعًا خاصًا من التفكير، التفكير من خلال الصّورة. هم يشعرون أنّ هدف التصوير هو المساعدة على حصر الأشياء والأنشطة المتعددة في مجموعات وتوضيح غير المعروف بواسطة المعروف أو على حد تعبير بوتتبي: (العلاقة بين الصورة وما توضّحه هي: أ) الصّورة محمول معيّن لمتغيّر – أي هي الوسيلة اللا متغيّرة لالتقاط ما يُدرك

كمتغيّر. ب) الصّورة أوضح وأبسط مما تشير إليه. وبعبارة أخرى (هدف الصّورة هو تذكيرنا – ولو بالتقريب – بالمعاني التي تمثّلها، فباستثناء هذا لا تلعب الصّورة دورًا في عملية التفكير؛ ومن ثمَّ فإنْ إلْفَنَا لها ينبغي أنْ يفوق إلْفَنا لما توضّحه)... مهما يكن من أمر، فالتعريف "الفن تفكير في صور" الذي يعني أنّ الفن هو عمل الرموز، هذا التعريف عاش حتّى بعد سقوط النظرية التي يستند إليها، عاش أساسًا في أعقاب الحركة الرّمزية خاصة بين منظّريها. لايزال الكثيرون، إذنْ يعتقدون أنّ التفكير في صور – التفكير في لوحات "الطرق والمناظر الطبيعية" و"الأخاديد والحدود" – هو السّمة الأساسية للشعر. وبالتالي كان عليهم أنْ يتوقّعوا أنْ يكون تاريخ الفن التصويري، كما يسمونه، هو بمثابة تاريخ لسلسلة من المتغيرات في الصور. ولكننا نجد أنّ الصُّور قلّما تتغيّر من قرن إلى قرن، من أُمّة إلى أمّة، من شاعر إلى شاعر، وأنّها تتتابع دون تغيير. إنّ الصُّور لا تنتسب إلى أحد، هي هبة الله. وبقدر ما تفهم عصراً من العصور يكون اقتناعك أنّ الصُّور التي استعملها أحد الشّعراء والتي تصوّرت أنت أنّها صوره – قد أُخِذَت دون تغيير تقريبًا من شاعر آخر. وأعمال الشّعراء تصنّف أو تجمّع معًا حسب التكنيكات الجديدة التي يكتشفونها ويشتركون فيها، حسب تنظيمهم وتطويرهم لمصادر اللُّغة؛ فلم يعد الشّعراء يعنون بخلق الصّور بقدر ما يعنون بتنظيمها. الصّور معطاة للشعراء، والقدرة على تذكّرها أكثر أهميةً من القدرة على خلقها".

...

التصوير الشّعري وسيلة لخلق أقوى انطباعٍ ممكن. وكأسلوب فإنّه – اعتمادًا على غرضه – ليس أقل أو أكثر تأثيرًا من الوسائل الشّعريّة الأخرى. إنّه ليس أكثر أو أقل تأثيرًا من الجناس أو الطباق، التشبيه، التكرار، الموازنة، المبالغة وبقية الصُّور البلاغيّة الشّائعة. كلُّ هذه الوسائل

تؤكّد التأثير العاطفي لعبارةٍ ما (بل إنّ هذه الوسائل تشمل حتّى الكلمات والأصوات). لكن الصُور – في مظهرها– تشبه التصوير المبتذل في الحكايات الخرافية، أو المواويل أو التفكير في صور. فمثلاً في كتاب أفسينكو كولكفسكي "الأدب والفن" طفلةٌ صغيرة تسمّي الكرة بطيخة صغيرة. الصُورة ليست إلا وسيلة من وسائل اللُغة الشَعريّة، أما التصوير النَثري فليس إلا وسيلة للتجريد: إننا باستبدالنا بطيخة صغيرة بمصباح، أو برأس نقوم بعملية تجريد لخاصية من خصائص الشّيء، وهي الاستدارة. وليس هذا بمختلف عن قولنا إنّ الرأس والبطيخة كلاهما مستدير، فهذا هو المقصود، إلا أنّه لا يمت إلى الشعر بصلة."

...

إذا بدأنا باختبارِ القوانين العامة للإدراك فسنجد أنّ الإدراك يصبح اعتيادًا آليًا، وهكذا كلّ عاداتنا ترتد إلى نطقة الآليّة اللاواعية وإذا تذكر المرء أحاسيسه عند الإمساك بقلم أو التحدّث بلغة أجنبية للمرّة الأولى وقارنها بشعوره عند تأدية نفس الشيء للمرّة الألف فسوف يوافقنا على ذلك. ومثل هذا النّوع من إلْف الشيء يفسّر المبادئ التي بموجبها نترك في حديثنا العادي جملا غير كاملة أو كلمات نصف منطوقة. في هذه العملية (المتحققة بشكل نموذجي في الجبر) استبدلت الأشياء برموز. إنّ الكلمات التامة لا يعبّر عنها في الحديث السّريع حيث تدرك أصواتها الاستهلالية بالكاد. ويضرب الكسندر بوجدين مثالا لطفل يعتبر الجملة: الجبال السّويسرية جميلة بشكل سلسلة حروف ج. س. ج.

هذه الخاصية للفكرة لا تطرح فقط منهج الجبر لكنها تحرص أيضًا على اختيار الرَموز (الحروف خاصة الاستهلالية منها). وبهذا المنهج الجبري للتفكير نفهم المدركات فقط كأشكال غير دقيقة الحدود، لا نراها في

تمامها بل نتعرّف عليها من خلال سماتها العامة، فنرى الشيء كأنّه ملفوف وموضوع في حقيبة، نعرفه بهيئته الخارجية، ولكننا لا نرى منه إلا هذا الهيكل الخارجي، وبالتالي يتهافت الشيء المُدرك بأسلوب الإدراك النثري، ولا يترك حتّى انطباعًا أوّليًا، بل حتّى جوهره ذاته يُنسى في النهاية. مثل هذا الإدراك يفسّر لنا لماذا نفشل في سماع الكلمة النثرية كاملة، ومن ثمّ يفسر لنا أيضًا لماذا نفشل في نطقها (كما يحدث مع زلات اللّسان الأخرى). وبعمليه الجبر هذه، ومن خلال فرض عملية أتوماتية الإدراك على الأشياء، يمكن تحقيق أكبر قدر من الاقتصاد في الجهد الإدراكي. فالأشياء تحدد فقط بملمح واحد صحيح، رقم مثلا أو توظّف كما لو كانت في معادلة، ولكنها لا تظهر في العملية الإدراكية نفسها..."

...

"إنّ دراسة الكلام الشّعري في تراكيبه الصوتية والمعجمية، كذلك في خصائص التوزيع المميز للكلمات، وأيضًا في تراكيب الفكرة المميزة المركّبة من الكلمات، نجد في كلّ هذا العلامة المميزة للفنّية وهي – أننا نجد مادة خلقت قصدًا لكي تزيل الأتوماتية من عملية الإدراك، وبالتالي فهدف الكاتب هو أن يخلق رؤية تنبع من الإدراك اللاأتوماتي. إنّ العمل الذي يخلق فنًا يقوم أساسًا على عملية إعاقة الإدراك، ولذلك فأعمق التأثيرات الممكنة تنبع عن ذلك النّوع من الإدراك المعوق. وكنتيجة لهذه الإعاقة يدرك الشيء لا بالرضا، وكما يقول أرسطو فإنّ لغة الشّعر يجب أن تظهر غريبة ورائعة؛ وفي الحقيقة، فهي غالبا ما تكون بالفعل أجنبية؛ فنجد الآشوريين يستخدمون السّمرية، وأوروبا تستخدم اللاتينية في العصور الوسطى، والفُرس الكلمات العربية، والأدب الرّوسي البلغارية القديمة، أو لغة الأغاني الشعبية التي تقترب من الفصحى الرّاقية. والعبارات المأثورة الشائعة الاستعمال في لغة الشعر،

وتعقيد الأساليب الجميلة الجديدة، والأسلوب الغامض في لغة أرنوت دانييل، مع الأشكال المخشّنة التي تجعل النّطق صعبًا، كل هــذه الوســائل تــستخدم بالطريقة نفسها، ويوضّح جاكوبنسكي مبدأ "التخشين" الصوتي للغة الشّعر في حالة تكرار الحروف المتطابقة. فلغة الشّعر، إذنْ، لغــة صــعبة، مخــشّنة، معوّقة، وفي لحظات قليلة تقترب من النّثر، لكن هذا لا يُلغي مبــدأ الــشكل "المخشّن" بالنسبة لها".

من "الفن باعتباره تكنيكًا"، مجلة "ألف" العدد الثانـي
ترجمة عبّاس التونسي

أوسيب بريك: جمعية دراسة اللغة الشعرية

تزعم الجمعية أنّه ليس ثمة شعراء وناثرون، وإنّما هناك شــعرٌ وأدبٌ فقط، وأنّ كلّ ما يكتبه شاعرٌ لا تتعدى أهميته أكثر من كونه جزءًا من عمله في مشروع مشترك وليس له قيمة كتعبير عن أناه. إذ ما إنْ يتم اعتبار عملٍ شعري كوثيقة بشرية أو كمستل من يوميات خاصة، حتّى لا يثيــر ســوى اهتمام المؤلف، وزوجتِه، وأبويه، وأصدقائه وهذا النوع من المهووسين الذين يبحثون بولع حل مشكلة "هل كان بوشكين يدخن"؟ لا غير! شاعر مــا هــو محترف، وليس أكثر من هذا. ولكي يُعتبر ماهرًا في صَنعته، عليه أنْ يعرف متطلبات هؤلاء لمصلحة مَن تمّ تأليف العمل، كما عليه أنْ يشاطر حيــاتهم. أمّا في حالة العكس، فليس للعمل أيَ تطورَ ولا يلبّي أي حاجة.

إنّ الدور الاجتماعي للشّاعر لا يُفهَم مرادُه بتحليل مزيــات الــشاعر وعاداته الفرديةِ. لكن من الضروري قطعًا، إجراء فحص عام لكلّ وســائل الصَّنعة الشّعرية، وإضافة إلى هذا، يجب تمييز هذه الوسائل عن المجــالات الأخرى للنشاط الإنساني وقوانين تطورها التأريخي. لم يكن بوشكين مؤسسَ

مدرسة، وإنّما فقط رئيسها. فحتى لو لم يكن بوشكين موجودًا، فإن روايته "يوجيني أونيجين" لكان قد تمَ تأليفها. أمريكا كانت تُكتَشف حتى بلا كريستوف كولومبوس.

ليس لدينا للآن تاريخٌ للأدب. ومع هذا فإنّ الجمعية توفر فرصة كتابة تاريخ حقيقي.

الشّاعر هو سيّد الكلام، إنّه مُبدع اللُّغة الذي يجد نفسَه في خدمة طبقته وفئته الاجتماعية. المستهلك يحفّزه، يُلهمه. لا يبتكر الشّاعر مواضيعه، وإنما يتلقّاها جاهزةً من وسطه الاجتماعي.

يبدأ عملُ الشّاعر في اللحظة التي يحاول إنجاز موضوعه ويمضي في اكتشاف شكل أدبي ملائم.

إنّ دراسة الشّعر تعنى فحص قوانين هذه السيرورة الأدبية. فتاريخ الشّعر ليس سوى تاريخ تطور الوسائل التي تُحدد بنيته الأدبية.

ويمكن شرح سبب اختيار الشّاعر لهذا الموضوع وليس ذاك، هو أنّ هذا الموضوعِ (بالذات) ينتمي إلى هذه أو تلك الفئة الاجتماعية، لكن لا علاقة لهذا بعمله الشّعريِ. إنّها واقعة مهمة لسيرة الشّاعر، لكن يجب ألا يكونَ تاريخُ الشعر سيرةً، بأيّ ثمنٍ كان.

ويشكّل سبب لجوء الشّاعر، أثناء إنجاز موضوعه، إلى هذه الوسيلة وليست تلك، (أو شعوره بضرورة العثور على موضوع جديد ليحلّ محل المواضيع القديمة)، موضوعَ تحليلِ حصة العِلم الشّعري المتقن.

فصلَت الجمعية عملها عن المدارس العلمية الأخرى المشابهة، ليس لتنعزل، وإنّما بالأحرى لتتفرغ بكل نقاء إلى مسألة حلّ سلسلة مشاكل قديمة تتعلق بالنشاط الأدبي.

تعتزم الجمعية دراسة قوانين الإبداع الشعري. ويا ترى من يعترض على هذه الغاية؟

ما الذي تقدمه الجمعية لتشييد الثقافة البروليتارية؟

١- إحلال نظام عِلمي محلّ التنقيب المضطرب في الوقائع والآراء الشخصية.

٢- إحلال معيار اجتماعي للتفردية الإبداعية محل مظاهر العبادة المتجلِّية بلغة دينية.

٣- إحلال فهم قوانين الإبداع الشعري محل النفاذ التصوفي في أسرار هذا الإبداع.

الجمعية أفضل معلِّم للشبيبة الأدبية البروليتارية.

لا يزال البروليتاريون مشغولي البال برغبة التعبير عن أنفسهم. لذا تراهم يهربون طوال الوقت من طبقتهم. لا يرغبون في أنْ يظلوا مجرّد شعراء بروليتاريين. إنّهم يبحثون عن مواضيع كونية، كوكبية أو عميقة. كما يحلو لهم الاعتقاد في أنَّه يجب على شاعر، من ناحية الثيمة، أنْ يقطع صلته ببيئته، فيصبح، عندئذ، قادرًا على خلق شيء خالد.

تعزم الجمعية على أنْ تريهم أنّ كلّ عظَمة يتأتى من الإجابة على مشاكل حالية وأنّ ما هو خالد كان ذات مرة، راهنًا، وأنّ الشّاعر العظيم لا يعبّر عن نفسه، وإنّما ينفذّ الفرض الاجتماعي فحسب.

غاية الجمعية مساعدة رفاقها الشعراء البروليتاريين للتغلب على تقاليد الأدب البرجوازي، بالكشف، على نحو علمي، عن العناصر المضادة للثورة والفاسدة في أعمالها.

لا تنوي الجمعية مساعدة الإبداع البروليتاري بواسطة نقاشات مبهمة حول الرّوح البروليتارية أو الوعي الشيوعي، وإنّما بواسطة تحليل دقيق وتقني لكلّ الوسائل التي تشكّل أساسًا للإبداع الشّعري المعاصر.

إحـــالات:

١: "نظريّة المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الرّوس"، ترجمة إبراهيم الخطيب، دار توبقال ١٩٨٢

٢: نفس المصدر

٣: نفس المصدر

(١٦): "أوبيريو" آخر نفس طليعي: دانييل خارمس

"نجم اللامعنى يلمع

فهو وحده بلا قعر" (فيدنسكي)

من الكلمة الإنجليزية Harm (الأذى) والكلمة الألمانية Charm (الظرافة)، نحتَ دانييل يوفاتشيف المولود عام ١٩٠٥، في سان بطرسبورغ (لينينغراد) اسمًا مستعارًا، دانييل خارمس، عُرفَ به كمسرحي وشاعر وناثر وكاتب قصص للأطفال. شارك في عدّة تجمّعات أدبية جديدة ظهرت بعد ثورة أكتوبر. كان نشيطا في تأدية مسرحيًا قصائده مع الشاعر المستقبلي ألكسندر توفانوف. ثم تعرّف على المخرج المسرحي إيغور تيرينتيف فأسس فرقته المسرحية راديكس. وبعد أنْ احتك هو ورفقاؤه (ألكسندر فيدنسكي، نيكولاي زابولوتسكي، ليونيد ليبانوفسكي، ياكوف دروسكين، قسطنطين فاغينوف، نيكولاي أولينيكوف وإيغور باختيريف) بالحركات التجديدية التي شهدها الشّعر الرُّوسي في الربع الأوّل من القرن العشرين، أسسوا عام ١٩٢٧، مجموعةً داخل اتحاد أدباء الروس اسمها "اتحاد الفن الحقيقي". ومختصر "اتحاد الفن الحقيقي" بالرّوسي "أوبيري" (Oberi) إلا أنّ سيّد الإيقاع اللغوي خارمس أضاف الواو(u) فجعل حركتهم في مأمن من اللاحقة ism (ياء التسمية) الملعونة بها التيارات الطليعية (المستقبلية، التعبيرية، الدادائية...) والتي بسببها يتحوّل النّشاط الحر إلى عقيدة. فأصبحت الحركة

معروفة تحت اسم "أوبيريو" (OberiU)، والعضو يطلق عليه (Oberiuty) أي "أوبيريوي".

وهدف "أوبيريو"، التي تُعتبر آخِر شرارة طليعية روسية شهدها المجتمع الرّوسي قبل أنْ تشد الستالينية خناقَها على رقبة المجتمع السوفييتي، هو "تحويل الحياة الخاصة إلى حقيقة فنية... تصوير العالم على نحو يُموضعُه بوضوح". وقد وزّعوا في أول أمسية أقاموها في الرابع والعشرين من كانون الثاني عام ١٩٢٨ (في مسرح دار الصحافة)، ما يُعتبر بيانهم الأول والأخير: "إعلان أوبيريو". وقد اشترك في كتابته نيكولاي زابولوتسكي ودانييل خارمس. وهو مكوّن من أربعة إيضاحات؛ (١): "وجْهُ أوبيريو الاجتماعي". (٢): "شعر الأوبيريويين" (٣): "سُبُلٌ نحو سينما جديدة". (٤): "مسرح أوبيريو". وقد جاء في "شعر الأوبيريويين": "نحن، الأوبيريويين، نتعاطى ممارسة الفن بكلّ نزاهة. نحن شعراءُ إدراكٍ جديدٍ للعالم ولفنٍ جديد. لسنا مبدعي لغة شعرية جديدة فحسب بل، أيضًا، مؤسسو شعور بالحياة والأشياء المأهولة بها. إرادتنا في الإبداع كونية: فهي تتعاطى كلّ الأشكال الفنية وتقتحم الحياة ماسكةً بكل تلابيبها. والعالَم، المتسخ بلُغات حشدٍ من الأغبياء الغارقين في مستنقع "الانفعالات" و"العواطف"، ها هو يولد منْ جديد بكلّ صفاءِ أشكاله الملموسة والباسلة... إننا العدو الأول لأولئك الذين يخصون الكلمة ويصنعون منها سقطا عقيما لا قيمة له. في إبداعنا، نحن نوسّع مؤدّى الشيء والكلمة، لكننا لا ندمره (المؤدى) بأي حال من الأحوال. فالشيء الملموس ما إنْ يتخلّص من القشور الأدبية والمبتذلة، حتى يُصبح مُلك الفن. في الشّعر، صدام المعنى الكلامي بآخر يعبّر عن هذا الشيء بدقة الآلة. ها أنتم تشكون بأنّه ليس هنا الشيء نفسه الذي ترونه في الحياة؟ اقتربوا والمسوه بأصابعكم. انظروا إلى الشيء بعيون عارية وسترونه مُنَظّفًا، للمرّة الأولى، من طلائه الذهبي الأدبي المتفسخ. ربما ستُصرّون على أنّ

مواضيعنا غير حقيقية وليست منطقية. لكن من قال إنّ المنطق "اليومي" كان إلزاميًا للفن؟ نحن نندهش بجمال امرأة مرسومة بصرف النظر عن أنّ الرّسام، على عكس المنطق التشريحي، قد خلع لوح الكتف وأزاحه جانبًا. للفن منطقه الخاص لا يدمّر الشيء وإنما يساعدنا على فهمه".

فـ"الفن الأصيل"، كما كتب خارمس، "يخلق عالمًا، ويؤسّس انعكاسه الأولي. إنه حقيقيٌّ دون أي شك. الفن الأصيل لم يعد مجرّد كلمات وأفكار على الورق، وإنّما هو شيءٌ حقيقي كزجاجة الحبر المنتصبة أمامي على الطاولة. يبدو لي أنّ ثمّة قصائد بعد أنْ تحولّت إلى أشياء حقيقية ملموسة، يمكن أنْ ترفَع من الورق وتُرمى على نافذة، فيتكسّر زجاجُها". ويريد من هذا أنْ تكون القصيدة شيئا ملموسًا، صلبًا. لا فرق بين قصيدة ومطرقة. فالكلمة هي الموئل المادي الذي ينقل إلينا أصوات الكون، إيقاعات الأصول والأشياء، لا الجذر اللغوي أو الدمدمة النحوية.

وهكذا دخلت "أوبيريو" في معركةٍ واضحة مع سياق المعنى المعطى الذي أصبح كليشة أدبية مميتة... وقد تطلّب هذا أصالة شعريّة عميقة، تدرك ضرورة "كنس كلّ طرق التعبير القديمة والتخلّص من قاذورات أدب الماضي المنخور"! أوضّح هنا أنّ معظم الشعراء الطليعيين الرّوس كانوا يعبّرون عن رغبة عميقة في التخلّص من الماضي، بينما الحزبويون الشيوعيون والاشتراكيون كانوا يحترمون الماضي... وهذا سبب آخر للصراع بين الطليعة والحزب.

ما يميّز حركة "أوبيريو" هو تشديدها على فرادة كلّ عضو فيها، إنّها مغامرة نصيّةٍ لا تبحث عن مصفقين وإنّما أنْ تندلعَ شرارةَ معرفةٍ في أذهان المحتكين: "كلٌ واحد منّا له شخصيته الإبداعية، وهذه حقيقة اختلط أمرُها على البعض. إذ من الواضح أنّهم يفترضون أنّ مدرسة أدبية هي أشبه بدير،

حيث الرهبان لهم الشخصية نفسها. اتحادُنا حرٌّ وطوعيٌّ يتوحّد فيه الأساتذة لا المتعلمون؛ الرّسامون الفنانون لا الرّسامون الدهّانون. كلُّ واحدٍ منا يعرف نفسه الفنيّة، وكلٌّ يعرف كيف تلك النفس متصلة بالآخرين..."

هذه أولُ مرة تنتبه فيها حركة أدبية إلى أنّها مُلتقى انفرادات خلاقة، وليست مدرسة أتباع وببغائيين... إلى حدّ أنْ كلّ عضو فيها يمكنه أنْ يعلن للملأ: "أنا نافورتي"، على حدّ عبارة فيدينسكي. لكن هذا لا يعني أنّه كان من السهل الانتماء إلى الحركة، فكان خارمس وزابولوتسكي، وفق إيغور باختيريف في مذكّراته، يختبران إمكانية المرشّح الإبداعية من خلال أجوبته على أسئلة مثل: "أين أنفك؟"، "ما صحنك المفضّل؟"... إلخ.

وعلى الرغم من أنّ كلمة "يساري" أصبحت، في نظر الستالينيين، تهمةً بالخيانة للثورة الرّوسية، فإن أمسيتهم الأولى هذه كان عنوانها: "ثلاث ساعات يسارية". السّاعة الأولى كانت مخصصة لقراءات شعرية تتم بين الدواليب موضحين بذلك شعارهم "الفن هو دولاب". ووزعوا شعاراتهم المضادة للذوق العام على شكل ملصقات على الحائط مثل "أشعارُنا ليست فطائر... ونحن لسنا أسماك الرنجة"! أو "الشعر ليس عصيدةً حتى يُؤكَل من دون مضغ، فيُنسى فورًا".

والساعة الثانية تم خلالها عرض مسرحية دانييل خارمس "إليزابيث بام"، الجريئة في عبثيتها شكلا ومضمونا. والسّاعة الثالثة مخصصة للأفلام، عبّروا فيها عن دعوتهم من أجل خلق سينما جديدة: "على السّينما أنْ تعثر على وجهها الحقيقي، وعلى وسائلها لخلق انطباع، وعلى لغتها الخاصة بها فعلا". فالحبكة في نظرهم لم تعد مهمة فما هو مهم بالنسبة إليهم هو "جَوّ" الموضوع المختار. وكنموذج لهذه التجربة عرضوا "فيلم رقم ١" (للأسف ضاع)، يبدأ بلقطة طويلة: قطار جد طويل يمر أمام الكاميرا.

وقد أثارت هذه "الساعات اليسارية الثلاث" التي كان فيها صفير الجمهور وصياحهم واستخفافهم جزءًا من العرض، انتباه السّلطة إلى خطورة عبثهم اليساري النّزعة، فشنّت الجرائد الموالية للسلطة نقدًا عنيفًا ضدهم واصفةً أعمالهم بـ"الزعرنة الأدبية"، فأصبح الأوبيريويون، في نظر شرطة ستالين الأدبية "أعداء طبقيين"!! وتجب الإشارة هنا إلى أنّ السّلطات كانت تراقب قراءات خارمس منذ أنْ صرّح عام ١٩٢٧ أثناء قراءة أنّه "لا يقرأ في الاصطبلات والمواخير"، وقد فسرّت على أنّها شتيمة للمؤسسات الثقافية السوفييتية. لكن مع هذا تابع الأوبيريويون أمسياتهم الممسرحة حتى ٨ نيسان ١٩٣٠، عندها شنت صحف السّلطة هجومًا عنيفًا عليهم معتبرةً "نشاطات اوبيريو الشعرية الهُرائيّة، احتجاجًا على ديكتاتورية البروليتاريا، ولذا فإنّ شعرهم مضاد للثورة، إنّه شعر الأعداء الطبقيين". وإثر هذه الهجمة الصحافية المتزامنة مع تصفية المعارضة التروتسكية للستالينية، أُلقي القبض على دانييل خارمس وألكسندر فيدنسكي عام ١٩٣١، وأُرسلا إلى معسكر اعتقال، وفيما بعد خُفِّفَ الحكم عليهما إلى النفي الداخلي أيّ ممنوع عليهما العيش في مدنٍ كبيرة. والحكمُ بالنفي هذا كان صعبًا جدًا للمنفيين، إذ يضعهم في أماكن لا يعرفون فيها أحدًا، وليس من السهل العثور فيها على ما يسد لقمة العيش؛ حكم أشبه بعلامة تجعلهم منبوذين.

بعد عودتهما إلى لينينغراد، لم يبق أمام أعضاء حركة أوبيريو سوى مرحلة التأسيس المنغلق في حلقة سميت chinar وتعني "الرتبة" وهي أشبه بلقب يُطلق على كلّ واحد، وأفضل نصوصهم كتبت في هذه المرحلة المنعزلة عن الجمهور. فأخذت الحلقة تجتمع في بيت الفيلسوف ليونيد ليبافسكي أو في شقة دانييل خارمس ليتناقشوا فيما بينهم فلسفيًا وجماليًا حول مواضيع النّص/المؤلّف، الزمن/اللُّغة. وقد دوّن ليبافسكي في دفاتر معظم الحوارات التي تمت بين ١٩٣٣ و١٩٣٤. وصدرت طبعة روسية لها قبل سنوات.

يجب أنْ أنبّه القارئ إلى أنّ من خصائص هذه الحركة أنّ أعضاءها كانوا يفضّلون النّقاش الدائم فيما بينهم، وأحيانًا على نحو يبدو بيزنطيًا، حول أمور جد تجريدية. لكن من يقرأ هذه الحوارات/ المناقشات سيندهش لكمية الفكاهة والرّوح الجدية في تناول مواضيع جد ميتافيزيقية، أو أشياء لا يلتفت إليها أحدٌ، بينما الظلمة الشّمولية الإرهابية كانت تتسيّد في كل زاوية وشارع، في بيت ومنعطف!

علاوة على أنّ هذه الحركة ولدت في قلب سان بطسبرغ (أي لينيغراد، وكان خارمس يكره التسميات الشّيوعية للشوارع والمدن، بحيث كان دائمًا يحافظ في كتاباته على الأسماء القديمة)، حيث كان تيّار النقد الشّكلاني الروسي، ومجموعة المفكرين الملتفين حول ميخائيل باختين، تجترحان نظرة نقدية أدبية جديدة سيكون لها الأثر الكبير على الدراسات الأدبية في النصف الثاني من القرن العشرين، فإنّها أضافت تساؤلاتٍ أخرى حول الكاتب والنص، الواقع والتخيّل، والمعنى وانعدامه، مُحاولةً نسف الأطر الثابتة للسرد، ولمفهوم النص ذاته، وتقويض المفهوم الشائع بأنّ "المؤلف هو مركز النصّ المُوحَدُ"، حد التشكيك بصِحّة أي مغامرة سردية مبنية على الفهم التقليدي للزمن.

كما أنّ مغامرتهم الشّعرية كانت تتقاطب والتجديدات الفنية لرسّامي سان بطسبورغ، خصوصًا تجديدات ماليفييتش وفينيلوف. والفنان بافيل فينيلوف هو مؤسس تيار الواقعية التحليلية، المضادة للتكعيبية المنتشرة آنذاك، فالرسام الواقعي التحليلي، في نظر فينيلوف، بتقديمه الأشياء يستخدم عناصر روحها الداخلية، على عكس الرّسّام التكعيبي الذي يستخدم عناصر هندستها الخارجية.

لقد كانت "أوبيريو" ثريّة في طموحاتها لفتح النص على آفاق بعيدة عن أوهام الواقع / المعنى القبْلي (أي سابق على كل تجربة). وثراؤها جد كبير بحيث يمكننا التصريح بأنّها كانت تحمل البذور نفسها التي عُرفَت بها الاتجاهات الأدبية الطليعية التي سادت بعد الحرب العالمية الثانية كمسرح العبث، مسرح القسوة، موجة الرواية الفرنسية الجديدة والقصة القصيرة جدًا جدًا... إلخ. وسواء حققت مشروعها أو لم تحققه، فهي تبقى أشبه بمرآة لِما كان من الممكن أنْ يحدث للحركات الطليعية الأوروبية لو انبثقت في روسيا إبّان انتشار الظلاميّة الشّموليّة، من إلغاء، وسحق وسجن وموت. فمن حسن حظ مؤسسي السوريالية الفرنسية، الدادائية الأوروبية، المستقبلية الإيطالية، التعبيرية الألمانية، أنّهم دشنوا ثوراتهم في ظروف حرة نسبيًا بالمقارنة مع ظروف صعود الستالينية؛ ولولا ذلك لما كان لهذه الحركات حضور.

اعتقل دانييل خارمس عدّة مرّات إمّا إثر وشاية ملفقة أو بسبب سوء فهم كتاباته العبثية المتطرفة، ودائمًا بتهمة "بث روح الانهزامية وسط الشباب". وذات مرة داهمته الشّرطة السّرية، وظلوا ساعات طويلة يقلّبون كلّ أوراقه بحثًا عن سبب لاعتقاله، فوجدوا، أخيرًا، كلمة "الله" في إحدى قصائده (انظر "الربّ هو أنا"). فاعتقل لمدة ٣ أشهر بتهمة الانتماء إلى منظمة دينية. فبقي منذ ١٩٣٠ وحتى وفاته يكتب دون أنْ ينشر، باستثناء القصص التي كان يكتبها للأطفال من أجل لقمة العيش، لكن ليس لوقت طويل. فقد عاش خارمس السنوات الأربع الأخيرة من حياته من دون مصدر رزق سوى بيع ما لديه من أثاث وحاجيات، بما أنّ اسمه كان مسجلا في اللائحة السوداء. ويشهد على ذلك دفتر يومياته حيث امتلأ بفقرات عن وضعه ومرض زوجته وعن ديونه متوسلا "الرب أنْ يساعده"، وكأنّه بطل رواية كنوت هامسن "الجوع":

"أكلنا وجبة جيدة (نقانق ومعكرونة) للمرة الأخيرة. إذ لا أتوقّع وصول مال لا غدًا ولا بعد غد. لم يعد لدي ما يمكن بيعه. فقبل ثلاثة أيام بعت مخطوطة أوبرا "رسلان" بخمسين روبل، وهي ليست ملكي. هكذا تصرفت بثمن ملكية شخص آخر. باختصار قمت بعمل لا يمكن توقعه. والآن، لم يعد ثمّة أمل. كذبت على زوجتي مارينا بأني سأتسلّم غدا ١٠٠ روبية، والحقيقة هي أنّي لن أتسلّم أيّ فلس بعد الآن" (٣ أكتوبر ١٩٣٧).

وفي أواخر ١٩٤١، عندما حاصر الجيش النازي أبواب لينينغراد، وبدأت حملة اعتقالات لكلّ المشبوهين في نظر الستالينية، تم اعتقاله بتهمة الأسطوانة نفسها؛ "نشر الانهزامية وسط الشباب". لكن ليس للسلطة من دليلٍ على هذا سوى كتاباته الدائرة في انعدام المعنى، خصوصا من المعنى المرسوم من قبل الحزب. فرُمي في سجن حراسُه أنفسهم كانوا يعانون من نقص في التموين الغذائي، فظلّ أيّامًا لا يحصل على لقمة... أصيب بالجنون فنقل إلى مصحة السجن... وهناك مات من شدة الجوع في شباط ١٩٤٢.

وقد كتب في الدفتر الأزرق في الرابع من أكتوبر ١٩٣٧:

على هذا النحو يبدأ الجوع:
في الصباح تستيقظُ نشيطًا،

ثم ينتابك الضعف،

ثم تشعر بالملل؛

ثم تفقد سرعة الخاطر

ثم تهدأ

وعندها يحل الرعب.

لقد كان والده على حق عندما قال له: "يا دانييل، بما أنك اخترت هذه الكلمة الإنجليزية Harm اسما لك فإنّ الأذية ستلاحقك حتّى الموت"!!

مع أنّ خارمس كان يكره الأطفال كرهًا شديدًا، فإنه يعتبر أعظم كاتب قصص روسية للأطفال. وقد حظيت بالنشر إبّان حياته في مجلة "القنفذ" حتى عام ١٩٣٧، أيّ العام الذي أعدم فيه رفيقهم نيكولاي أولينيكوف، الذي كان مدير تحريرها. أمّا ما يسمّى في قاموس المؤرخين كتابات خارمس للبالغين، فلم تحظ بالنّشر على الإطلاق، فقد بقيت مجرد مخطوطات، لم ينشر منها طوال حياته سوى قصيدتين. إذ كان من الصعب أنْ يجد دار نشر أو مجلة خصوصا إبّان الحملة الستالينية لفرض الواقعية الاشتراكية أسلوبًا على جميع الأدباء أنْ يسيروا على خطاها. وكان من الممكن أنْ تُدمَّر كلّ كتاباته هذه لو لم يذهب رفيقه في حركة "أوبيريو" الفيلسوف ياكوف دروسكين برفقة مارينا ماليتش (زوجة خارمْس الثانية)، إلى شقته الواقعة في شارع مايكوفسكي رقم ١١، بيوم واحد بعد موته، ويجمع كلّ أرشيف خارمس من دفاتر ومخطوطات في حقيبة كبيرة، ويحتفظ بها سرا أكثر من عشرين عامًا، إلى أنْ بدأ جليد السّتالينية بالذوبان بحرارة المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفييتى (١٩٦١) الذي أدان الحقبة السّتالينية وممارساتها القمعية خصوصا ضد الأدب، إدانةً جزئية لكنّها أضاءت بعض ضحايا الواقعية الاشتراكية. فكانت إعادة نشر قصصه للأطفال أوّل إعادة اعتبار لخارمْس. فيما بعد ظهرت أوّل أنطولوجيا لنصوصه غير المنشورة عام ١٩٧٤، لكن الطبعة هذه تضمنت أخطاء كثيرة في التحقيق، كما يقول جان فيليب جاكار في أطروحته، عن أوبيريو وخارمس، التي باتت مرجعا لا مناص منها. لكن ما بين ١٩٧٨ و١٩٨٠ عمل باحثان مختصان بخارمْس على إصدار الأعمال الكاملة منقحة ومحقّقة بدقّة، صدر منها ٣ أجزاء.

إلا أنّ كتاباته الأساسية كان عليها أنْ تنتظر فترة البريسترويكا في أواخر ثمانينات القرن الماضي، لكي تظهر ظهورا كاملا جعلها تحظى بقبول واسع الانتشار، بحيث أصبح خارمْس أشهر من علم. ذلك أنّ جيل الأدباء الجدد المحدثين؛ أدباء نهاية المعسكر الاشتراكي، وجدوا في نتاجات الأوبيريويين، بالأخص في كتابات خارمْس وفيدنسكي ماضياً يمكن الافتخار بجذريته الحداثوية ذات الكلمة النظيفة التي بقيت منبع أسرار أصيلة؛ بل وجدوا الحلقةَ المفقودة بينهم وبين التجارب الطليعية التي انتعشت قبل صعود الستالينية. من هنا أخذ هؤلاء الأدباء الجدد ينقّبون عن هذا الإرث الذين كانوا هم وريثه الوحيد، في كلّ مجلة، نشرة، بل حتّى في ملفّات المخابرات السّرية السّتالينية، حيث قام أحد المختصين بعمل أشبه بالبوليسي لتقصّي كلّ كتابات خارمْس المُصادرَة. وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ جدانوف، الكاره لكل ما هو ابتكار وخلق، صرّح أنّ كلّ هؤلاء الكُتّاب سينساهم التاريخ، لكن المفارقة التاريخية هي أنّ التاريخ نسي جدانوف في أحط مزابله، وأعاد الاعتبار لكل هؤلاء الكتاب كعلامة على عظمة الأدب الروسي في القرن العشرين.

هذا لا يعني أنّ خارمس، أو أيّ "أوبيريوي"، كان يكتب نصوصًا مرموزة ضد الواقع السّتاليني، وبالتالي هناك رغبة سياسية وراء نبش نصوصهم. لو كان الأمر كذلك، لما كان لنصوصهم أيّة أهمّية اليوم خصوصا بالنسبة للأجيال الجديدة، بل لبقيت مطمورة (مثل مئات من القصائد والقصص)، في ملفات الحقبة لا تصلح إلا للدراسات التاريخية. كلا، لم تكن هذه لعبتهم. وخير برهان على ما نقول هو خلو نصوصهم من الاستعارات والمجازات الصالحة لإخفاء معنى ما. فمحاكم التفتيش السّتالينية عجزت ليس، فقط، عن إثبات أيّ شيء يبرهن على أنّ لهم عداءً للنهج السوفييتي، بل حتّى عن فبركة اتهام موضوعي ضدهم. فلم يكن الخوف من معنى سياسي متوار يخفونه، وإنّما الخوف منهم كان بسبب أسلوبهم المتميز بفقدان المعنى

المتعارف عليه، مما كان يجعل المخبر السرّي يقف أبلهَ، فاغر الفم، غير قادر على استنتاج أيّ شيء. فالسرد الذي اعتمدوه لفضح المعنى بمفهومه الفلسفي، كان واضحًا؛ أبيضَ كجليد سيبيريا. إذ بقدر ما كانوا يغوصون في أوقيانوس انعدام المعنى؛ ماوراء لغة العقل، كان الواقع الروسي هو أيضا يغوص في ظلمات الشمولية حيث لا معنى للإنسان وللقيم البشرية. وإذا كانت الكلمة في نظر خارمس وجماعته عالمًا من التفاصيل والحياة؛ وغاية إنسانية، فإنّ الإنسان في نظر النّظام الشّمولي أداةُ عمل فحسب في اتون الظلمات. على أنّه صحيح القول إنّ كتابات خارمس بالأخص، كانت "تعكس حالة اغتراب الإنسان في المجتمع، تفكّك اللّغة وبالتالي فشل التواصل وعدم تماسك عالم غارق في الجنون الستاليني"، كما كتبت هيلاري فنك. لكن بأسلوب يثير "الضحك الذي هو نتيجة صحوة مأساوية"، كما وضح جان فيليب جاكار.

كان دانييل خارمس يستخدم أوزان الشعر الحر واللعب على القافية لفتح الكلمات على نفسها، كما وضح فيليب جاكار. وهو يختلف عن فيدنسكي في نقطة مهمة، وهي أنّه تحوّل من كتابة المسرح إلى النّثر حيث اتخذ السّرد طريقةً لتجريد الجملة البسيطة من أي غرضية حِكَميّة، بحيث لا يعود للسّرد أي وظيفة مفهومية وإنّما فقط وظيفة بنيوية. فسردياته فيها الحد الأدنى من الكلمات، تبدو وكأنّها استخلاص مكثّف لعدّة أجناس أدبية: الحكايات الخرافية، الأمثولة، قصيدة النثر، القص البرقي، المونولوج، المحاورة... له رواية قصيرة واحدة (٤٠ صفحة) عنوانها "العجوز". وله عدة مسرحيات مكتوبة تكاد وكأنّها عبارة جيل ديلوز "مسرح صاف بلا مؤلف، بلا ممثلين وبلا مواضيع". لا ننسى أنّ حركة "أوبيريو" نفسها بدأت كنصوص عرض تؤدى مسرحيًا على طريقة مسرح العبث المعروفة، ومعظم أعمال فيدنسكي حوارات شعرية، أما خارمس فهجر هذا الشكل متجها إلى السّرد.

وأحيانا يشعر القارئ كما لو أنّ خارمس يخلق عن عمد صراعًا بين المؤلف والنص. فالسارد، في عدد من قصصه خصوصًا النصوص المجموعة تحت عنوان "حوادث" (الكلمة الروسية Slutchai تعني أيضًا "حَدَث، مصادفة، حادث طارئ"...)، يدخل فجأة من دون دافع معين في القصة... يقوم بأعمال غير مفهومة، ثم يسقط، أو ينسى ما كان يريد أنْ يقوله، ثم يخرج دون أنْ نعرف ما القصة. فنشعر وكأنّ القصة تعيش تدميرًا ذاتيًا. أو ينهيها فجأة بعبارة "هذا كلّ ما هناك" أو "كفى". وأحيانا يكتفي بعبارة واحدة تبدأ بداية ينتظر منها القارئ رحلة قصصية طويلة، لكنها فجأة تتوقف، وكأنّ الغاية هي إنقاذ القص من عبودية الإنشاء:

"رجلٌ ذكي جدًا ذهب إلى الغابة، وتاهَ".

يتبع خارمس، وهنا سأعتمد على جان فيليب جاكار، على ما يسمّى بالسرد الذي يولد ميتًا، مثلا: "في الثانية بعد الظهر، في شارع نيفسكي، أو بدقة أكثر، يوم ٢٥ أكتوبر، لم يحدث أيّ شيء خاص". وفي "صلة"، سلسلة أحداث عرضية، كلّ حدث مستقلٌ بنفسه.. بينما هناك صلة بين أبطال القصة لم يدركوها إلا بعد أنْ ماتوا. وفلسفة خارمس تقوم على أنَ العالم هو مجموعة تأثيراتٍ بلا قضية، يتصادم أحدهما بالآخر. ومن هنا يولد الإحساس بالعبث. إنّ مأساة الإنسان تكمن في عدم قدرته على فهم العالم إلا على نحو متشظ، والرابط الذي يوحّده بما يحيط يبدو له منكسرًا واعتباطيًا... صحيحٌ أنّ هناك دائما رابطا بين حدثين لكن لا نستطيع تحديده.

أدب العبث: اختلاف جوهري

وتعتبر بحق أنّها أوّل مسرحية عبث كُتبت في التاريخ. تبدأ المسرحية بمشهد نرى فيه إليزابيث حبيسة في غرفتها هربًا من مُخبرَين جاءا لاعتقالها بتهمةٍ لم تتضح بعد. وعندما تتهمهما بأن لا ضمير لهما، يتغيّر الجو فتبدأ لوحةٌ

جديدة نرى فيها المخبرَين يتجادلان فيما بينهما حول إذا فعلا لم يكن لهما ضمير، قبل أنْ يصرّح أحدهما لإليزابيث بأنها مذنبة لأن لا صوتَ لها... فننتقل إلى مشهد ثالث يتحوّل فيه فجأة المخبران إلى لاعبي سيرك يؤديان ألعابا بهلوانية وأحدهما يتوسّل إليزابيث أنْ تتركه، أنْ يذهب إلى البيت لرؤيته زوجته وأطفاله... وهكذا يتقلّب مضمون المسرحية من مشهد عبث إلى عبث أكبر، إلى أن تنتهي بالمطاردة نفسها بين إليزابيث والمخبرين.

غالبًا ما يُطلق مصطلح العبث Absurd أو اللامعنى Nonsense على حركة "أوبيريو"، بينما الكلمة الروسية التي استخدمها الأوبيريويون كصفة لأعمالهم هي (bez smysla)، وتعني حرفيا "انعدام المعنى". وهنا فرق دقيق: هو أن خارمس وفيدنسكي بالأخص كانا يجعلان من "انعدام المعنى" مكان استقصاء شعري لما وراء لغة العقل، وليس استخدام اللامعنى كضد للمعنى، كما هو شائع. بينما أدب العبث ينطلق وكأنّه تقرير عن تصدّع العالم. رغم هذا الفرق، فإنّ أغلب النقاد يعتبرون، خارمس، الرائد الأوّل لأدب العبث بمعناه اليونسكوي أو البيكيتي. لكن رغم أنّ هناك تقاربًا أسلوبيًا بين خارمس وبيكيت مثلا، فإننا نعلم أنّ حركة "أوبيريو" لم تلد كردّة فعل على غياب الهدف والقيمة من الوجود الإنساني، كما جاء أدب بيكيت ويونسكو وكامو، وإنّما على العكس ولدت في أوج الأحلام الثورية والتحمس البشري لخلق مجتمع إنساني حر. وغالبًا ما استخدموا صفة اليسارية على بعض فعالياتهم المسرحية. وفي هذه الفعاليات كان ثمّة قصد هو المساهمة، على طريقتهم، في أخذ الثورة إلى أبعد أفق حيث البهجة البشرية لا تتم إلا بعد أنْ يتخلّص العقل من مرضه بأنّ هناك حقيقة يتمثّلها؛ وبالتالي كلّ ما هو مخالف لها زائف. وحتى عندما انحرفت الثورة انحرافًا دكتاتوريًا قاتلا، فإنّ كتابات حركة أوبيريو لم تتحوّل قطعًا إلى بيانات أو نصوص ضد الوضع البوليسي

الجديد، وإنّما انغلقت على نفسها؛ وُضِعت في خزانة. كما أن العبثية التي تتسم بها كتابات خارمْس، مثلا، تختلف جوهريًا عن أدب العبث الذي تجلّى بعد الحرب العالمية الثانية على يد يونسكو وبيكيت فمدرسة هؤلاء ناجمة عن الشعور باليأس ومتأثرة بالكافكوية، بينما "عبث" خارمْس المتأثر بأدب لويس كارول، فضاء مضاء لا مكان فيه للثنائيات: التفاؤل/اليأس؛ المعنى/اللامعنى. وإنما مفتوح للتساؤل البهيج، يَسْمو بالمشاهد/القارئ إلى ما وراء ضفاف حياته المحددة بمعان مُلَقّنة. وذلك عبر الخوض في انعدام المعنى لاكتشاف معنى آخر متحرر من الروابط العرضية والمنطقية والعقلانية بين المعنى والكلمة. ذلك أن طبيعة العالم/ الأنا لا يمكن فهمها إلا عبر انهدام أنماط الإدراك العقلانية. فإذا كان الحل الكانتي يكمن في الاكتفاء بملكة الإدراك الإنساني، فإن خارمس يرفض أن يُحصر الأدب في الذهني أيَ في التطور المنطقي للأحداث، ويرفض أيضًا تحديد المعرفة الإنسانية بالفهم الظواهري وإبعاد العنصر الروحي والجوهري للواقع. فخارمس لا يبحث عن حقائق ضائعة وإنما يريد من العبث والهراء وسيلة كشف عما لم نرهُ مما نحسُّ به: وها هي الحقيقة المطلقة حقيقة قابلة للسقوط عند أوّل مساءلة لها. كانت لنا أفكارٌ غريزية عن الفاصل بين المعنى واللامعنى، وها هو خارمس يكشف لنا أن هذا الفاصل لا وجود له. من هنا كانت خطورة خارمس وحركة أوبيريو في نظر نظام هدفه الأول والأخير فبركة حقائق زائفة وتثبيتها كحقائق مطلقة. لقد كتب خارمْس في أحد دفاتره موضّحًا موقفه: لا أهتم إلا بالهرائيين فقط، بما لا ينطوي على أي دلالة عملية. فالحياة لا تهمني إلا في مظهرها الأخرق فقط. ذلك أن البطولة، الاستمالة، الشجاعة، الأحكام القيميّة، الصحة، الأخلاق، الشفقة والجموح ما هي إلا الكلمات والمشاعر عينها التي أكرهها. على أنني أتفهم كليًا وأحترم: التحمس والإعجاب، الإلهام واليأس، الاندفاع والرزانة، الفساد والعفة، الحزن والكآبة، الفرح والضحك"

مختارات من كتابات دانيل خارمس

بصدد بوشكين

يشقّ عليَّ أن أقول شيئا عن بوشكين لأشخاص لا يعرفون أيَّ شيء عنه. فبوشكين شاعرٌ عظيم. نابليون أقلّ عظمة منه. وبسمارك لا شيء أمام بوشكين. وما ألكسندر الأول والثاني والثالث سوى فقاعات صابون بالمقارنة مع بوشكين. والعالم كله ليس سوى فقاعة صابون بالمقارنة مع بوشكين. لكن بالمقارنة مع غوغول، فبوشكين هو فقاعة صابون. لذلك، بدل الكلام عن بوشكين، سأتكلّم عن غوغول. لكن غوغول عظيم إلى حد يستحيل معه قولُ أيّ شيء عنه. لهذا السبب سأتكلّم عن بوشكين. إلا أنّ التكلّم عن بوشكين، بعد غوغول، أمرٌ مهين بعض الشيء. والكلام عن غوغول أمرٌ مستحيل. لهذا أفضّل ألا أقولَ أيَّ شيء.

خداع بصري

بعد أن وضع سيميون سيمونوفيتش نظارته وراح ينظر إلى شجرة صنوبر رأى فلاحا جالسا فوقها ويلوح إليه بقبضته.

بعد أن نزع سيميون سيمونوفيتش نظارته راح ينظر إلى شجرة صنوبر فلم ير أحدا جالسا عليها.

بعد أن وضع سيميون سيمونوفيتش نظارته وراح ينظر إلى شجرة صنوبر رأى فلاحا جالسا فوقها ويلوح إليه بقبضته.

بعد أن نزع سيميون سيمونوفيتش نظارته راح ينظر إلى شجرة صنوبر فلم ير أحدا جالسا عليها.

بعد أن وضع سيميون سيمونوفيتش نظارته وراح ينظر إلى شجرة صنوبر رأى فلاحا جالسا فوقها ويلوح إليه بقبضته.

لم يُرد سيميون سيمونوفيتش أن يصدّق هذه الظاهرة، فاقتنع بأن الأمر مردّه خداع بصري.

ضياع إثر ضَياع

اشترى أندرية درايفتش مياسوف فتيلةً من السوق وحملها معه إلى البيت. ضيّع أندريه، في الطريق، الفتيلة، فذهب إلى مخزن ليشتري ١٥٠ جرامًا من النقانق الأوكرانية. ثم دخل متّجر ألبان فاشترى قنينة من مشروب الكَفير، ثم شرب، في ظلّه، قدحا من مشروب الفواكه الحامضة، بعدها ذهب ليصطفً في رتلٍ لشراء جريدة. كان الصف طويلا وقد أمضى أندريه ما يقارب عشرين دقيقة منتظرا، وعندما جاء دوره كان بائع الجرائد قد باع النسخة الأخيرة أمامه.

راوح مكانه لبرهة قبل أنْ يقرّر الذهاب إلى البيت، إلا أنّه ضيّع، في الطريق، قنينة الكَفير، فذهب إلى خبّاز، واشترى خبزا فرنسيا، فضيَع هذه المرّة النقانق.

عندها قرر أندرية الذهاب إلى بيته. لكنه سقط، في الطريق، فضيّع الخبز الفرنسي، وكَسَر عويناتَهُ.

عاد أندريه غاضبًا إلى بيته بحيث ذهب مباشرةً إلى السرير لكي ينام، لكنّه لم يستطع النوم وقتًا طويلا، وعندما نام حلم بأنّه قد ضيّع فرشاةَ الأسنان وكان عليه أنْ ينظّف أسنانه بشَمعَدانْ.

الدفتر الأزرق رقم ١٠

كان ثمّة رجلٌ ذو شَعر أصهب، لم تكن له عينان ولا أذنان، ولم يكن له شَعرٌ أيضا. وسمّي بالرجل الأصهب على سبيل المجاز.

لم تكن له قدرةٌ على الكلام لأنّه لم يكن له فمٌ. ولم يكن له أنفٌ أيضا.

لم تكن له ساقٌ ولا ذراع. ولم تكن له معدةٌ، ولا ظهر، ولا عمود فقري، لم تكن له أيّ أحشاء. لا شيءَ ثمّة. بحيث بات من الصّعب أن نفهم عمّن نتكلّم. لذا، سيكون من الأفضل ألا نتكلّم عنه بعد الآن.

كيف تفسّخ رَجلٌ

– يبدو أنّ للنساء الجميلات أردافاً كبيرة. أُفٍّ! أنا أحبُّ النساء ذوات الأثداء الكبيرة، أحبُّ رائحتَهنَّ، قال وهو يكبر ويكبر حتى وصل السقف. لكنّه سرعان ما تفسّخ إلى ألف كرةٍ صغيرة.

راح حارس البناية بانتيلاي يُلملمها بمجرافه الذي يستخدمه عادةً للملَمة روث الخيل، وألقى بالكرات في الباحة الخلفية من البناية.

أما الشّمس فاستمرت بتوهّجِها عاليًا في السماء، والنساءُ المكتنزات لا تزال لهنّ رائحة طيّبة.

صِلَة

حضرة الفيلسوف،

(١) أكتبُ إليكَ جوابًا على رسالتِك التي تتهيأ لكتابتها، جوابًا على رسالتي التي كتبتُها إليكَ. (٢) اشترى عازفُ كمانٍ مَغنَطيسًا وحمله معه إلى البيت. في الطريق هاجمه أوغاد وأسقطوا قلنسوته من رأسه. فتطايرت

القلنسوة مع الريح في الشارع. (٣) وضع عازف الكمان المغناطيس على الأرض، وراح يركض وراء قلنسوته، محاولا الإمساك بها، لكنها سقطت في بركة من الأسيد وذابت. (٤) أثناء ذلك كان الأوغاد قد أخذوا المغناطيس واختفوا. (٥) دخل عازف الكمان بيته من دون معطفه وقلنسوته، فالقلنسوة ذابت في بركة الأسيد، مما جعله يضطرب إلى حد نسيان معطفه في الحافلة الكهربائية. (٦) حمل الجابي المعطف إلى سوق الأشياء المستعملة، فباعه مقابل قشدة حليب، وجريش البرغل وطماطم. (٧) أصيب صهر الجابي بسوء هضم الطماطم، فمات. نُقل جثمانه إلى مكان توضع فيه جثث الموتى قبل دفنها. لكن عند وضع الجثث في التوابيت، اختلط الأمر على العاملين، فوضعوا مكانه، في التابوت، امرأة عجوز. (٨) ثبّتوا على قبر العجوز عمودًا أبيضَ حُفر عليه: "أنطون سورغايفيتش كوندراتيف". (٩) بعد مرور أحد عشر عامًا، سقط العمود بسبب الديدان التي كانت تأكله. نَشَرَه حارس المقبرة إلى أربع قطع وألقى بها في نار الفرن حيث زوجته كانت تطبخ حساء الكرنب. (١٠) وعندما كان الحساء جاهزًا للأكل، انفصل البندول عن ساعة الحائط وسقط رأسًا في طنجرة الحساء. أخرجا البندول من الحساء، إلا أنّ الحساء امتلأ بالبق الذي كان عالقا بالبندول. فأعطيا الحساء إلى الشحاذ تيموثي. (١١) أكل الشحاذ تيموثي هذا الحساء المليء بالبق، وراح يتحدث عن لطف حارس المقبرة إلى صديقه الشحاذ نيقولا. (١٢) في اليوم التالي، ذهب الشحاذ نيقولا إلى حارس المقبرة سائلا صَدَقَته. لكن الحارس رفض أن يعطي الشحاذ نيقولا أي شيء، بل نهره وطرده. (١٣) في حالة غضب شديد، أحرق الشحاذ نيقولا بيت حارس المقبرة. (١٤) امتدت النار من البيت إلى الكنيسة المجاورة، وأحرقتها. (١٥) على الرغم من التحقيق الطويل حول الحريق، لم يستطع أحد إثبات سبب هذه الكارثة. (١٦) تم تشييدُ ناد مكان الكنيسة، وفي يوم الافتتاح أقيمت حفلة موسيقية شارك فيها عازف الكمان

الذي كان قد فقد معطفه قبل أربعة عشر عاما. (١٧) من بين الحاضرين كان ابن أحد الأوغاد الذين أسقَطوا، قبل أربعة عشر عاما، قلنسوة عازف الكمان. (١٨) بعد انتهاء الحفلة، أخذ الجميع الحافلة الكهربائية نفسها. لكن في الحافلة الكهربائية الثانية كان سائقها الجابي نفسه الذي باع معطف عازف الكمان في سوق الأشياء المستعملة. (١٩) ها هم يقطعون المدينة ليلا: في الحافلة الأولى عازف الكمان وابن الوغد، وفي الثانية سائق الحافلة الجابي سابقًا. (٢٠) يقطعون المدينة جاهلين أنّ ثمّة صِلَةً بينهم. ولن يدركوها أبدًا قبل موتهم.

نشيدة

حَدثَ لي شيءٌ غريبٌ اليوم، نسيت فجأة أي رقم يأتي الأول ٧ أو ٨.

ذهبت إلى جيراني وسألتهم عن الأمر. فاندهشت لدهشتهم إذ قالو بأنهم لم يعودوا يتذكرون التتابع العددي. فإنهم تذكروا ١، ٢، ٣، ٤، ٥ و ٦، لكنهم نسوا أي رقم يأتي بعد ذلك.

فذهبنا جميعا إلى محل تجاري واقع في تقاطع شارعي زنامسكي وباسيبانا، فسألنا البائعة. ابتسمت لنا بفتور، أخرجت مدقة صغيرة جدا من فمها، وأخذت تخالج أنفها قليلا، فقالت: "أعتقد أن ٧ تأتي بعد ٨ في حال أتت ٨ بعد ٧"

شكرنا البائعة وخرجنا بسرعة فرحين من المحل. لكن، بعد أن فكرنا بكلمات البائعة، أصابنا الوجوم ثانية، ذلك لأن كلماتها خالية من أي معنى.

ما العمل؟ ذهبنا إلى حديقة صيفية وأخذنا نعدّ الأشجار. وما إن وصلنا ٦ حتى توقفنا ورحنا نتجادل. بعضنا يعتقد أن ٧ الأول والبعض الآخر ٨ .

وهكذا، كان من الممكن أنْ نبقى نتجادل وقتا طويلا، لو لم يكسر، لحسن الحظ، فتى صغير فكيه عند سقوطه من مصطبة الحديقة. فقد صرفنا هذا عن نقاشنا. وذهب كل إلى بيته.

في الحوار

أقول لك كما يمليه ضميري

كيف يُصنع فكرنا

كيف تنموا جذورُ مُحادثاتِنا

كيف تطير الكلمات من مُحادثٍ إلى آخر

لهذا؛ عليك، لبرهة، ألا تقول أيّ شيء

وألا تفوّت أصغر شهاب

فيكون لديك سبب لفكّ، كما يقال، عقدة الرقبة

من أجل استدارات نحو مُحادثيننا الظرفاء

المعروفين وغير المعروفين.

بعد أن تحيّي ربّةَ البيت، عليكَ إهداؤها

جلاميدَ ملءَ الكف

أو شيئًا ثمينًا مخبوءًا

كدبّوس، فاكهة جَنوبيّة نادرة، أو زورق

للتنزه البْحيري في يوم مشمس هادئ

نادر في مناخنا الشمالي الشحيح.

فالربيع، هنا، يأتي، أحيانا، متأخرًا جدًا

بحيث كلبُ المنزل

ينام تحت غطاء،

كأي كائن بشري – رجل، أو امرأة، أو طفل –

ومع هذا يرتعش من البرد في شهر حزيران.

إنّ ترتيب تعاقب الحر والبرد مُوتّر للأعصاب أحيانا.

في حين أن الطقس القمريَ، تارة غضٌ وطورا هرمٌ

أصفى بكثير من هذا الخليط الطقسي المكفهر.

كلّ عام يراقب العلماءُ مسارَ الأعاصير وتأثيراتَها

دون أن يستطيعوا التنبؤ فيما إذا ستمطر مساءً أو لا.

أظنَ أنّ حتى الرسام بافيل فيلونوف له سلطة أكثر على الغيوم.

وإذا كانت لك رغبة نقض أقوالي، لتكُن رغبتك.

أمّا بالنسبة إلى الاعتراضات التي في مَحلّها، والقوية والذكيّة والحماسيّة والإلهية

فقد جَهّزتُ الأدوات القادرة على دحض فكر المُحادثين.

فكّرتُ بكلّ شيء، أمعنتُ النظر فيه، تدبّرتُ أمره ونوّعته

وها أنا أهدي ربّة البيت

كعطيةِ ناسكِ

طقمَ أدواتِ مُهمًا للنقاش

هاكِ، يا عزيزتي، هديتي

وناقشي قدر ما تشائين

إغنافيا

ملاحظة: كان دانييل خارمس يعاني من السويداء؛ الشعور بالحزن والغم والاكتئاب. فسمى شعوره هذا إغنافيا. ولمقاومة إغنافيا كتب هذه القصيدة كتعويذة ضدها. وكلما تنتابه إغنافيا، يقرأ هذه القصيدة.

نظرتُ طويلا إلى الأشجار الخضراء

كان الهدوءُ يغمر روحي

ليس لدي أفكار منتظمة.

الشذرات نفسها، شظايا، رءوس أقلام.

أحيانا تندلع رغبةٌ دنيويّة

تارة تمتد يدي نحو كتاب مُسلٍّ

وطورا أمسك بورقة

وفورها راح مَنامٌ حُلْوٌ يطرقُ رأسي

أجلسُ في مُتكأ مُجوَّفٍ قرب النافذة

أنظرُ إلى الساعة، أورث غليونًا

وفجأةً أقوم إلى الطاولة

أجلسُ على كرسي صَلبٍ وألفُّ سيجارةً صغيرة

أرى عنكبوتًا يركضُ على الحائط

أراقبه، لا أستطيع الكفَّ عن النظر إليه

مما يمنعني من أخذ قلمي.

هذا العنكبوت... لازم أقتله!

لكنْ أشعر بتنبلةٍ لم يعد لي معها عناء النهوض

أنظرُ إلى نفسي الآن

فارغة مسطّحة ومُملّة

ما من حياةٍ كثيفة تنبضُ

كلُّ شيءٍ خاملٌ وبليدٌ كالقش المُبلَّل

وحيث إنني ولجت داخل نفسي

فأنا الآنَ أمامكم

تنتظرون أن أروي لكم رحلتي

وها أنا صامت لأنّي لم أرَ أيَّ شيءٍ كثيف

اتركوني وشأني، دعوني أنظر بهدوء إلى خضرة الأشجار

فلربّما يملأ الهدوءُ روحي

فلربّما تستيقظُ روحي

وسأستيقظُ أنا أيضًا، وحياةٌ كثيفةٌ

ستنبضُ فيّ.

حلم

خَلَدَ كالوجين إلى النوم وحلم بأنه كان جالسا بين الأحراش، ومر شرطي من قرب الأحراش.

استيقظ كالوجين، حكّ شفتيه ثم عاد إلى النوم. حلم بأنه يمر أمام الأحراش وثمة شرطي جالس متخفيا هناك.

استيقظ كالوجين، أخذ جريدة ووضعها تحت رأسه حتى لا يبلّل المخدة بما يسيل فمه من لعاب، ثم نام ثانية. فحلم مرة أخرى بأنه جالس في دغل وكان شرطي يمر بالأحراش.

استيقظ كالوجين، غيّر الجريدة وتمدد فنام ثانية. فحلم أيضا بأنه يمر من أمام الأحراش حيث كان شرطي جالسا.

استيقظ كالوجين وقرر ألا ينام ثانية. إلا أنه سرعان ما نام، وحلم بأنه جالس خلف الشرطي والأحراش تمر أمامهما.

صرخ كالوجين وأخذ يتقلّب في فراشه، لكن هذه المرة لم تعد له قدرة على الاستيقاظ.

نام كالوجين أربعة أيام وليال على التوالي، وفي اليوم الخامس استيقظ نحيلا جدًا إلى حدّ أنه شدَّ حذاءه إلى قدميه بقيطان حتى لا ينفلت الحذاء أثناء المشي.

في دكان الخباز حيث كان كالوجين يشتري دائما خبز الطحين، لم يتعرف عليه أحدٌ فاحتالوا عليه بخبز مصنوع من الشعير.

وما إن رأت اللجنةُ الصحية، وهي تتفحص شقق البناية، كالوجين، حتّى أعلنت بأنه في وضع غير صحي ولا خير فيه، لذا أمرت أصحابَ البناية بأن يرموا كالوجين في القمامة مع القاذورات الأخرى.

وبالفعل تمَّ طوي كالوجين طويتين وألقي به كأي قاذورة أخرى.

رجلٌ خرجَ من منزله

رجلٌ خرجَ من منزله
بيده كيسٌ وقضيبٌ معدني
ومضى في طريقه
في طريقه الطويل
سيرًا على الأقدام

سار على وجهه
كان يتطلّع إلى الأمام
دون أنْ يشربَ أو ينام
دون أنْ ينامَ أو يشرب
دون أنْ يشربَ أو ينامَ أو يأكل
وفجر ذات يومٍ
دخلَ في غابة مظلمة
ومذ،
منذ ذلك اليوم اختفى.
لكن إنْ يحدُثَ أنْ
ترَوْه يومًا ما
عندها فورًا،
عندها على الفور،
تعالوا وقولوا لنا.

دوائر في الماء

طفا صِفرٌ على سطح الماء

قلنا: إنه دائرة

شخصٌ، بلا شك

قد ألقى حجارةً.

هناك بالذات كان يتنزه بتكا بروخوروف

انظروا إثر جزمته المطوقة بالحديد.

لقد خلقَ هذه الدائرة

أعطونا بسرعة

ورقا مقوّى وأقلاما ملونة

فسنرسم عملَ "بتكا"

وسيكون لاسم بروخوروف صدىً

كاسم بوشكين.

سنواتٌ فيما بعد

سيتذكّر نسلُنا:

"بروخروف هذا، قديمًا،

كان، بلا شكّ،

فنانًا شجاعًا"

وسيلقّنون أطفالَهم:

"ألقوا، أيّها الأطفال، أحجارًا في الماء

فمن الحجارة تولد الدائرة

الدائرة تولد من الفكر

والفكر بتحريض من الدائرة

يستجلب الصفر من العتمة إلى الضوء" .

فشل عرض مسرحي

يظهر بيتراكوف غوربونوف على خشبة المسرح، يحــاول أن يقــول شيئا لكنه يُصاب بالفوّاق. يحسّ بمرض، فيخرج.

يدخل بريتكين.

بريتكين: طلب منــي ســعادة بيتركــوف غوربونــوف تنفيــــ.... (يبدأ بالتقيؤ ويهرب)

يدخل بعوضوف.

بعوضوف: إيغور برتكين تـــــ... (يتقيأ بعوضوف. ويهرب)

يدخل سربوخوف

سربوخوف: لكي لا تـــ... (يتقيأ ويهرب)

تدخل كوروفا.

كوروفا: سأكو... (تتقيأ وتهرب)

تدخل طفلة صغيرة راكضة.

الطفلة الصغيرة: طلب مني أبي أن أعلمكــم جميعــا بــأن العــرض قد ألغي. الجميع مصابٌ بالغثيان. *(١٩٣٤)*

ستارة.

بعوضوف * وبيترسن

بعوضوف: هذا كتاب في موضوع الرغبات وكيفية تحقيقها. اقرأه، وستفهم بطلان رغباتنا. وستفهم أيضا كم هو سهل على المرء تحقيق رغبات الآخرين وكم هو صعب تحقيق رغباته.

بيترسن: تتكلم بفخامة! على النحو الذي يتكلم فيه رؤساء القبائل الهندية.

بعوضوف: الكتاب يستدعي هذا، ومن الضروري التكلم عنه بأسلوب عال. بل يستحق حتى أن أنزع قبعتي إجلالا له.

بيترسن: وهل تغسل يديك قبل أن تلمس هذا الكتاب؟

بعوضوف: طبعا، على المرء أن يغسل يديه.

بيترسن: إذن، تحسّبا لكل طارئ، عليك أن تغسل قدميك أيضا.

بعوضوف: كلامك هذا لا ينم عن ذكاء، إنه بذيء يا صديقي.

بيترسن: حسنا، عن ماذا يتحدث هذا الكتاب؟

بعوضوف: اسم هذا الكتاب مُلغزٌ....

بيترسن: ههههههههههههههه

بعوضوف: اسم هذا الكتاب هو مالجِل

(يختفي بيترسن)

بعوضوف: يا إلهي، ما هذا؟ بيترسن!

صوت بيترسن: ماذا حدث، بعوضوف. أين أنا؟

بعوضوف: أين أنت، إنني لا أراك.

صوت بيترسن: وأين أنت؟ أنا أيضا لا أراك. ما هذه الكرات؟

بعوضوف: ما العمل؟ بيترسن، أتسمعني؟

صوت بيترسن: أسمعك، لكن ماذا حدث؟ وما هذه الكرات؟

بعوضوف: هل يمكنك أن تتحرك؟

صوت بيترسن: بعوضوف، أترى الكرات؟

بعوضوف: أيّ كرات؟

صوت بيترسن: دعني، النجدة... بعوضوف!

(صمتٌ. وقف بعوضوف مبهوتًا.، ثم أخذ الكتاب وفتحه.)

بعوضوف (يقرأ): "...ويفقد الإنسان تدريجيًا شكله ويتحوّل إلى كرة... وبعد أن يتحوّل إلى كرة، يفقد كلَّ رغباته". *(١٩٣٤)*

ستارة

أربع لوحات تبيّن كيف أنّ فكرة جديدة تقحم شخصًا غير مهيأً لها

الكاتب: أنا كاتب

قارئ: أنت، بالنسبة إلي، ليس إلا خـــ...ة.(*)

(جمد الكاتب في مكانه، مضطربا بهذه الفكرة الجديدة، ثم سقط ميتـــا. حملوه إلى الخارج.)

(*) في الأصل الروسي كوماروف وهي نحت ساخر لكلمة Komar أي بعوضة...

٢

الرسام: أنا رسام

عامل: أنت، بالنسبة إلي، ليس إلا خـــ...ة

(شحب وجه الرسام كقطعة قماش، وكورقة عشب تمايل ومات فجـــأة. حملوه إلى الخارج)

٣

المؤلف الموسيقي: أنا مؤلف موسيقي

فانيا روبليوف: أنت، بالنسبة إلي، ليس إلا خـــ...ة!

(تنفس المؤلف الموسيقي بصعوبة ووقع كبقعة على الأرض.)

٤

خبير كيماوي: أنا خبير كيماوي

عالم فيزياء: أنت، بالنسبة إلي، ليس إلا خـــ....ة

الخبير الكيماوي، من دون أن ينبس بكلمة واحدة، سقط على الأرض.

(١٣ نيسان ١٩٣٣)

ستارة.

* في المسودة الأولى كانت الكلمة مكتوبة كاملة (govno)"خرية"، لكن عنـــدما أعـــاد كتابتها في دفتر تحت عنوان "حوادث"، كتب الحرف الأول والحرف الثاني ووضـــع شـــارطة على الحرفين الثاني والثالث. وربما هذا بسبب خجله من زوجته لأن "حوادث" مُهدى إليها.

(١٧): ألكسندر فيدنسكي: انعدام المعنى في ثوبه الفلسفي

ألكسندر فيدينسكي، الذي يمثّل الجانب الأكثر جذرية في "أوبيريو" بحيث منحه خارمس في حلقاتهم المغلقة رتبة "المرجعية في مجال انعدام المعنى"، ولد عام ١٩٠٤ في سان بطسبورغ، من عائلة مثقفة، فأبوه كان خبيرًا بالاقتصاد وأمّه كانت واحدة من الفيزيائيين المشهورين آنذاك. كتب قصائد وهو في السّن الخامسة عشرة، وأرسلها إلى الشّاعر الروسي الكبير ألكسندر بلوك. تم اعتقال فيدينسكي عدة مرات، إذ كانت السلطات الستالينية تعتبره "شخصًا مشكوكًا في نيّاته". واعتبارًا من منتصف الثلاثينيات، استقر في خاركوف مع زوجته الثالثة، يلعب القمار، مكرّسًا ساعات اللّيل للشعر لكن بروحية متعجّلة. وكان أحيانًا يترك ما كتبه على أوراق لدى هذا وذاك. ويقال إنّه ترك حزمة قصائد لدى زوجته، على أنّها سرعان ما أحرقتها، ذلك لأنّ الاحتفاظ بمخطوطات شخص متّهم من قبل السلطة بنشاط مضاد للثورة، كان، آنذاك، يشكّل مجازفة جد خطرة عقابها السّجن أو الإعدام. وهكذا ضاعت معظم أشعاره، وروايته الوحيدة "أيّها القتلة، كم أنتم بلداء". فلم يبق من تراثه سوى ٣٠٠ صفحة، معظمها عثر عليه في حقيبة خارمس الذي احتفظ بها ياكوف دروسكين. توفي فيدينسكي عام ١٩٤١ وهو في قطار متوجه إلى منفى سيبيريا، إمّا بمرض الزحار، أو كما أوضح بعض الشهود، نتيجة رصاصة أطلقها جندي عليه.

كان ألكسندر فيدينسكي مأخوذًا بفكرة "الكتابة المناضلة ضد المعنى". وكان مطلعًا على تراث المستقبلية الروسية ومعاركها مع المعنى. إلا أنّ فيدنسكي نقل ثورة المستقبليين من التلاعب اللفظي والصوتي للكلمات، إلى التلاعب في حقلها الدلالي، واستنطاق كلّ كلمة بعلامة استفهام: ماذا تعني. وكلُّ هذا عبْر أوزان حرّة بسيطة، كما يؤكد دارسوه، يلجأ إليها دائما ليحافظ على نفَسَه الشعري المتدفق فتُسَرَّح الكلمات متخلصةً مما لُصق بها من معان دارجة. فشعره يقوم على مساءلة مستمرة للغة وقدرتها على التحرّر من سجنها الخاص بها: المعنى. وها هنا الفارق بين الشّعر المستقبلي الرّوسي المنادي بأنّ الكلمة لها معناها الخاص بها لا علاقة بالمعنى الذي يُعطى لها من الخارج، وبين مجموعة "أوبيريو" التي تريد أنْ تجد معنى في مُنعَدم المعنى.

أضف إلى ذلك كلّه أنّ "التواصل ما وراء المنطق الذي كان شعره يسعى إليه هو فعل مشاركة (بالمعنى المسيحي للكلمة)"، كما كتب توماس أيبستين في دراسته عن شعر فيدنيسكي، "لهذا السبب علينا أنْ نميّز على نحو جذري بين تشويه فيدينسكي للغة الشّعرية وبين الممارسة المستقبلية: فتشويه فيدينسكي مستوحى دينيًا وموجه نحو التواصل، أمّا لدى المستقبلية فهو مستوحى لغويًا وموجّه نحو التعبير. كما أنّ المستقبليين كانوا، بشكل أو آخر، ينشدون تجاوز المعنى، بينما فيدينسكي احتفل بانعدام المعنى وخلوه واستخدمه ليدل بنوع من البكم، والامتناع الشعري، على معنى متعال يعزز وينفي في آن فهمنا البشري. وفي الوقت نفسه، فإنّ هدفه، على عكس الرمزيين، ليس لخلق جنة جمالية أو لاقتراح أو بناء جسر نحو عالم آخر. إنّ شعر فيدينسكي هو جماليات الجمالية الشهيدة، واللا مغزى؛ جماليات هزيمةِ الشعر الخاضع لخدمة الحقيقة. وقد يكون مطلع حواريته الشعرية "زوال البحر"، مثالاً لما يأخذ به مفهومه الشعري من أفكار فلسفية:

والبحر أيضًا لا يعني شيئًا

والبحر أيضًا صفرٌ دائري

سدىً أنْ يقفز إنسانٌ

في القاع هروبًا من الخنجر والبارود

فالأسماك أيضًا تمضي في البحر

آلات كمان تعزف كلابٌ تركض

نومَ العَمّات ينامُ نباتُ البحر

تتقفّزُ مثل البراغيث الزوارق

البحر قليلُ المعنى

مهجورٌ وكالح

عينُ الأرقام يطيع

يا بحرُ لعلّك نافذةٌ؟

يا بحرُ لعلّك وحيدٌ؟

ومع أنَّ فيدينسكي ينظر إلى الكلمات كـ"رُسُل الزمن؛ الزمن الآتي قربنا، التي توقظنا كما توقظ أشعة الصّباح الراقدين من نومهم"، فإنه غالبا ما يشعر بالكآبة لأنه:

"لا يرى فيما تمّ كتابته على الأوراق

الكلماتَ السرية التي تسمي نفسها صدفة

التي تسمي نفسها أبدية،

التي تسمي نفسها صورَ التأصيل".

ثم إن لفيدينسكي طريقةً معقّدة في كتابة الشّعر تختلف كليًا عن أسلوب خارمس، فهو غالبًا ما يناقض مضمون بيت بمضمون بيت آخر. وكأنّه في نفي متواصل لما يقال. وأحيانًا بتراكيب مُفكّكة، تفككَ الواقع، ومشظاة تشظّي الفكر نفسه إزاء المسائل الكبرى: مفهوم الزمن مثلا، الذي كان محور كتاباته، وكان غالبًا ما يشكّك فيه إلى حد أنّه طالب بنزع عقارب الساعة التي لا تعني حركتها أيَّ شيء. فهو يتساءل لماذا الأفعال كـ"فَعَلَ"، "أكلَ"، "شربَ"، "نامَ"، "ماتَ"، مربوطة دائمًا بالزمن، بينما الأسماء كـ"الغابة"، "البيت"، "الموت"، متحرّرة من فكرة الزمن. وثمّة مسحة روحانية إلحادية في شعره الذي يدور على لغزين بشريين أساسيين: الموت والإله.

وقد كتب في "الدفتر الرمادي" أنّه قام "بنقد شعري للعقل"، مغيّرًا وجهة نقد العقل من نقد مجرّد إلى نقد شعري أي الكشف عن حدود الإدراك في مجال اللُغة. ويصف الفيلسوف ياكوف دروسكين شعرية فيدينسكي بأنها "الإبستمولوجيا شعريًّا"، مضيفا أنْ فيدينسكي لم يُرد "أن يقوم الشعر بمعجزة، وإنّما أنْ يكون هو معجزة". ويتابع دروسكين موضّحًا: "لقد كتب فيدينسكي: "على المرء ألا يتكلم عن القصائد كجميلة وليست جميلة، وإنما كحقيقية أو كزائفة"، والغريب أنَ هذا عين ما سيصرح به، بعد عشرين عاما، الموسيقار النمساوي شوينبرغ، الذي لم يسمع أبدًا بفيدينسكي، ناهيك أنّ كتابات فيدينسكي نفسها والذكريات عنه لم تنشر إلا في ثمانينيات القرن العشرين. قال شوينبرغ: "عندما تزدهر الفنون فإنها تُقيَّم وفق معيار الحقيقي أو الزائف، وعندما تكون في انحطاط فإنها تُقيَّم كجميلة أو ليست جميلة"!

مختارات من أشعاره

الضيف الراكبُ حصانًا

حصان السُّهوب،

يركضُ متعبًا،

تتقطّر من شفتيه الرغوة.

أيّها الضيف اللّيلي،

لم تعد موجودًا،

اِختفيتَ فجأةً أثناء الركض.

كان مساءٌ.

لا أتذكّر بدقّة،

كلُّ شيءٍ كان أسودَ ومهيبًا.

كنتُ قد نسيتُ

وجودَ

الكلماتِ، البهائمِ، الماءِ، والنجوم.

كان المساءُ بعيداً،

على بعد كيلومترات منّي.

ضجيجُ وقعِ حوافرَ تناهى إلى مسامعي،

لَم أفهم هذه الوشوشة،

فقلتُ في نفسي - إنّها تجربةُ

تحويل شيءٍ فولاذي إلى كلمةٍ،

إشاعةٍ، حُلمٍ، شقاءٍ، قطرةِ نورٍ.

الباب مفتوحٌ،

الضيفُ دخل.

الألم نفذَ

من عظامي.

يميل نحوي

إنسانُ الإنسان،

ينظرُ فيّ كصدى،

له وسامٌ على الظهر.

بيده المقلوبة

يريني – على سطح النهر،

سمكةً تركض في الضباب،

معكوسةً كما في لوحٍ زجاجي.

سمعتُ - البابَ وخِزّانةَ الحائط

قالا بوضوحٍ:

الحصانُ يُحمحم.

كنت جالسًا، ذهبتُ

على الطاولة، كنبتةٍ

كمفهومٍ جامدٍ.

كزغَبٍ

أو كخُنفَساء

إلى تجمّع عالمي؛ تجمّع

الحشراتِ والعلوم،

الجبالِ والغابة،

الصخورِ والشياطين،

العصافيرِ والليل،

الكلماتِ والنهار.

أيّها الضيف، أنا فرِحٌ

وسعيدٌ جدًّا

بأني رأيت رُبوع الحصان.

كان الحصانُ أملس

بلا ألغازٍ،

بسيطًا ورائقًا كجدول.

حرّكَ عرفَهُ

المُتلهّف،

قالَ -

أحبُّ أن أتناول قليلا من حساء الكرنب.

أنا رئيس الاجتماع،

جئت إلى التجمع.

عَلّمْني، أيها الربَ.

أجاب الربُّ: حسنا.

التفتَ الحصانُ جانبا،

نظرتُ في راحته

لا شيءَ فيه يبعث على الخوف.

قلت في نفسي،

ارتكبتُ خطيئةً،

لذا حرمني الربُّ

من الإرادة، من الجسدِ ومن العقل.

نهارُ الأمسِ وجدني.

في الماء الساخن

كان الشتاءُ،

في الجدول

كان السجنُ،

في الزهرة

كانت تتجمّع الأمراضُ،
في الخُنفَساء
كان نقاشٌ عقيم.
لم أرَ أيَّ معنى في أيِّ مكان:
ربّاه، لعلكَ غائب؟
يا لَلمصيبة.
كلا، رأيتُ كلَّ شيءٍ دُفعةً واحدة
التقطتُ وعاءَ النهارِ الصامتَ،
قلتُ جملةً غريبة
ـــ تهوى المعجزة تدفئة كعْبَيها
فطلع النور،
الكلمات ظهرت،
العالم تصاغر،
النسور هدأت.
أصبح الإنسانُ شيطانا .
وبعد ساعةٍ
وبأعجوبة
اختفى.

كنتُ قد نسيتُ الوجود،

فتأمّلتُ

المسافةَ

من جديد.

حوار الساعات

السّاعة الأولى تقول للثانية:

أنا ناسِك.

السّاعة الثانية تقول للثالثة:

أنا هاويّة.

السّاعة الثالثة تقول للرابعة:

هيّئي النهار.

السّاعة الرابعة تقول للخامسة:

النّجوم تتسارع.

السّاعة الخامسة تقول للسادسة،

لقد تأخرنا.

السّاعة السّادسة تقول للسابعة:

الحيوانات ساعاتٌ أيضًا

السّاعة السّابعة تقول للثامنة:

أنت والخميلة أصدقاء.

السّاعة الثامنة تقول للتاسعة:

الشّوط يبدأ.

السّاعة التاسعة تقول للعاشرة:

نحن عظام الزمن.

السّاعة العاشرة تقول للحادية عشرة:

ربّما نحن سُعاة.

السّاعة الحادية عشرة تقول للثانية عشرة:

فلنتبصّر الطرق.

السّاعة الثانية عشرة تقول للأولى:

سألحق بك في ركضنا اللانهائي.

السّاعة الأولى تقول للثانية:

اشربي الترياق البشري، يا صديقتي.

السّاعة الثانية تقول للثالثة:

في أيّ نقطة يمكننا أنْ نلتقي؟

السّاعة الثالثة تقول للرابعة:

انحني لكِ كما انحني أمام ميّت.

الرابعة تقول للخامسة:

نحن كنوز الأرض المحاطة بالظلمات.

السّاعة الخامسة تقول للسادسة:

أتعبّد للعالم المُقفِر.

السّاعة السّادسة تقول للسابعة:

حان العشاء، هيّا إلى البيت.

السّاعة السّابعة تقول للثامنة:

كان بودّي أن أعدّ على نحو آخر.

السّاعة الثامنة تقول للتاسعة:

أنتِ أيضا كالنّبي إدريس رُفعتِ مَكانًا عَلِيًّا.

السّاعة التاسعة تقول للعاشرة:

أنتِ تشبهين ملاكًا مداره النار.

السّاعة العاشرة تقول للحادية عشرة:

ها أنتِ فجأة نسيتِ أنْ تتحركي.

السّاعة الحادية عشرة تقول للثانية عشرة:

وإلى اليوم يصعب على العقل إدراكنا.

الثلوج تتمدّد

الثلوج تتمدّد

الأرض تطير

النّجوم تتشقلب

اللّيل يحلُّ ظلامًا

اللّيل يجلس على سجادة السّماء

أهذا ليلٌ؟ روحٌ شريرة؟

مثل يد فولاذية ثقيلة

ينام النّهر الطائش

غير واع إلى أنَّ

القمر في كلّ مكان

الحيوانات تصرّ أنيابها

في أقفاص سوداء مذهّبة

الحيوانات تضرب رءوسها

الحيوانات جوارح القديسين

العالم يحوّم حول الكون

قرب نجوم ساخنة بيضاء

يندفع كعصفور

يبحث عن عشٍ عن سقفٍ

وما من حفرة وما من عش

سوى الكون وحده

ربما من النادر أنْ يمضي

الزمن فقيرًا كاللّيل

أو أنْ تموت فتاة طريحة الفراش

فتأتي العائلة أفواجًا

وتصرخ واحسرتاه

في بيوت فولاذية

وتولول عاليًا

لقد ماتت ودفنت

صعدت حاملةً إلى الجنة

أشفق عليها يا إله

على شفير الهاوية أيّها الإله

لكن الإله قال لتلعب

فدخلتْ الجنة

حيث تدوّم شزْرًا أو انحرافًا

الأرقامُ والمنازلُ والبحارُ

اكتشاف ما لا يوجد

ها هو الإله قد وَلَهَ في القفص

لا عينَ له ولا ساق ولا ذراع

ترى الفتاة وهي تبكي

كلّ هذا في الجنة

ترى مختلف النّسور

تخرج من السّديم

وتطير مغتمة

تتلألأ بصمت

تقول الفتاة مقطبة الجبين

كم هو كئيب كلّ شيء هنا

يندهش الإله بهدوء

ويسأل الميتة

ما الكئيب أيتها الفتاة؟

الوجود، أيّها الإله، كئيب

عن ماذا تتحدثين يا فتاة

لماذا تقولين بأنك تفهمين أنّها الظهيرة

إنك تحتضنين المتعَ وباريس

تحلّقين على صوت الموسيقى

تلمعين كتمثال

وفي هذه اللحظة صرخت الغابةُ

في يأسٍ نهائي

بين أعشاب الأرض الضارة

ترى شريطًا متعرّجًا

إنّه خط الأعمدة

كان "لينا" المصير

في السّماء حيث يوجد عصا هرمس

الذي دار كبُلبل

دبٌّ ذو جلد كثير الزغب

يتدفأ الجنب في الأجمة

حواليه مشى الناس

حاملين سمكًا في طبق

حاملين لأيديهم

عشرة أصابع على سلّم

وفي هذا الوقت

الفتاة الراقدة

نهضت من بين الموتى ونَست

تثاءبت منبعثة

وقالت لقد نمتُ يا إخواني

دعونا نرى بوضوح

النوم أسوأ من المعكرونة

مما يضحك الغربان

لم أكن ميتة قط

كنتُ نائمةً مضاءةً

تثاءبتُ زاعقة

فأرعبت المرقد

إنّه نوم سُباتي

أخذني وأنا بين طنجتين

من الأفضل أنْ نتسلّى الآن

لنركض لمشاهدة فيلم

فراحت تركض كمثل حمارة

ملبيةً كلّ رغباتها

ها هي السّماوات تسطع

أهو اللّيل أهي الروح الشريرة؟

دعوة إليَّ للتفكير

سنفكّر ذات يوم رائق

جالسين على حَجَرة، على جِذلٍ

ينمو الجوار أزهارًا،

نجومًا، بشرًا، ومساكنَ

يتساقط الماء شاقوليًا، سريعًا

من جبال شامخة شديدة الانحدار

ونحن، جالسين، نرنو لكلّ هذا.

في كلّ مكان يشعّ النهار

تحتنا الحَجَرة؛ الجِذل.

وفي الجوار ترتجف طيور

وفتيات زرقاوات يتنزّهن

لكن، حولنا، أين هو إذنْ

أين هو الرّعد الغائب؟

متأملين جزءًا من النهر

سنقول نقضًا للحَجر

إلى أين تمضي يا ليلُ

هذا اليوم، في هذه السّاعة

أيّها الفن مالذي تحسّه

هناك، من دوننا

يا دولة أين تتواجدين؟

في الغابة ذئاب وعقارب

الأفكار فوق في السّماء

اقترب أيّها الرب واسأل الذئب

يا ذئبُ، أبعيدٌ الصّباح عن المساء؟

أسيقطع النهرُ مسافة طويلة

من كلمة "بالتأكيد" إلى كلمة "زهرة"؟

سيجيب الذئب على أسئلة الرب:

فما ثمّ إلا طريقٌ متلاشية

أنت، أنا أو هو لن نتقدم سوى شَعرة

من دون حتّى أنْ يكون لنا وقت لمراقبة هذه الهنيهة

و، يا ربُّ، السّمكة والسّماء انظروا

هذا الجزء اختفى

ربما إلى الأبد من العالم.

قلنا نعم، هذا واضح

السّاعة الأخيرة لا نراها

فكّرنا كم نحن وحيدون

إنّه لشيء ضئيلٌ ما يحيط به

نظرُنا في لحظةٍ

ولا يمرُّ بسَمْعِنا

سوى جَرْسٍ واحد

وعقلُنا لا يستوعب

سوى نَزر من المعرفة.

قلنا نعم، هذا واضح

وكلّ هذا يثير الشّجن

ثم طرنا
أما أنا فطرت كنقّار أخضر
متخيّلا أني أطير
العابرُ جال في خاطره: إنّه مجنون،
أشبه ببومة على نحو إلهي.
أيّها العابر اترك كآبتك البليدة
انظر الفتيات الزرقاوات اللواتي يتنزهن
الكلاب التي تركض كملائكة، بشطارة
وكلّ هذا يبدو لك كالحًا وبلا أهمية؟
المُتَعذَّر شرْحه يُبهجنا
واللامَفهومُ صديقٌ لنا
نرى الغابة تمشي بالمقلوب
والأمس يقف حول اليوم.
النجمة تغيّر حجمها
العالم يشيخ، الأيل يشيخ
وقد حدث أننا، قديمًا
في حوض البحر المالح
حيث الموج كان يصرُّ،
رصدنا سمكةً فخورة:

السّمكة طافت كالزيت

على سطح الماء،

فَهِمنا – أنّ الحياة انطفأت في كلّ مكان

من الأسماك، وحتّى الربِّ والنجمة.

إحساسٌ بالهدوء

بيده يداعبنا جميعًا.

لكن عند رؤية جسد الموسيقى

تردّد الدمعُ في عيونكم.

عندها يقول العابر:

ألا يجتاحكم الحزنُ؟

نعم الكوكبُ السحري والموسيقي

ما إنْ انطفأ حتى كان ربّ المظهر.

كان بدء اللّيل المتحكّم

فبكينا مدى الحياة.

من "الدفتر الرمادي"

فيما مضى، مشيتُ مُسمّمًا منحدرَ الطريق

ومشى الزمنُ إلى جانبي.

صغار العصافير غنّت في الأجمّة.

في أماكن شتّى، تغوّر العشبُ.

كساحة قتال، نهضَ بحرٌ جبّارٌ على بُعدٍ.

لا غنى عن القول إنّه كان من الصعب عليَّ التنفس.

فكّرت لماذا أفعال النحو وحدَها

أُخضِعَت للساعة، للدقيقة، للسنة،

بينما البيتُ، الغابةُ، والسماءُ

كمغول من نوع ما

تحررت دُفعةً واحدةً من الزمن.

فكّرتُ في هذا وفهمتُ.

وجميعنا يعلمُ

أنّ العملَ يُصبح الصين في حالة أرق

إنّ الأعمال أجسامٌ فقدت الحياة، كجثث القتلى تتمدّد.

ونحن الآن نتوّجها بأكليل من الزهور.

حركتُها كذبةٌ وكثافتها غِشٌّ،

وضبابٌ ميّتٌ يلتهمها.

الأشياء كما الأطفال النائمين في المهد.

كما النّجوم التي بالكاد تتحرك في السّماء.

كما الأزهار الوَسْنى التي تنمو بلا صوت.

الأشياء كالموسيقى، تقف ساكنةً.

توقفتُ هنا، فكّرتُ.

ذهني لا يستطيع الإحاطة بهجمة هذا البلاء الجديد.

فرأيتُ بيتًا، كالشتاء، يغوص.

ورأيتُ السنونو يرمز إلى حديقةُ

حيث لظلال الأشجار حفيفُ الأغصان،

وكظلال العقل هي أغصان الأشجار.

سمعت جريان الموسيقى الرتيب،

حاولت الإمساكَ بقارب من الكلمات.

جرّبتُ الكلمة في البرد وفي النّار،

لكن السّاعات تتمطى رضًا.

السّمُّ يتسيّد داخلي

تسلّطَ كحلم خاوٍ.

كان هذا في سالف الزمان.

١- الزمن والموت

أكثر من مرة شعرتُ وفهمتُ، ولم أفهم الموت. هنا ثلاث حالات تركت فيَّ انطباعا ثابتا:

١- كنت أشم رائحة الأثير في الحمّام. وفجأة كلُّ شيء تغيّر. مكانَ الباب، حيث كان المخرج، ارتفع حائطٌ رابعٌ معلّق عليه جسدُ أمي. تذكرت بأنَ هذا كان بالضبط موتي الذي تمَّ التنبؤ به. لا أحد تنبأ أبدا بموتي. المعجزة ممكنة لحظة الموت. من الممكن، لأن الموت هو توقف الزمن.

٢- في السجن رأيتُ حلمًا، فناء صغيرا، ميدانًا، وفصيلة من الجنود، شخصًا ما سيُعدَم، زنجيًّا، على ما يبدو. أخذت أعاني خوفًا كبيرًا، رعبًا ويأسًا. فهربت. وعندما كنت اركض طوال الطريق أدركت بأن ما من مكان ألجأ إليه. لأن الزمن كان يركض معي بينما يقف مع المُدان. وإذا تمثّلنا مجال الزمن، فهو أشبه بكرسي كبير واحد سيجلس عليه كلانا، في الوقت نفسه، المدان وأنا. فيما بعد سأنهض وأتابع طريقي، أما هو فلا. مع أننا كنا جالسين على الكرسي ذاته.

٣- حلمٌ آخر. كنت أمشي مع أبي، لا أدري إذا هو قال لي، أو أنا أدركت بنفسي: اليوم، خلال ساعة ونصف سيتم شنقي. فهمت. أحسستُ بتوقف، وشيء ما سيحدث فعلا في نهاية الأمر. وإن ما حدث فعلا، هو الموت. أي شيء آخر هو ليس ما حدث. بل ليس حتى ما يحدث. إنه سرّة، ظلُّ غصنٍ، إنه تزلّج على السطح.

٢-أشياء بسيطة

لنفكر بأشياء بسيطة. شخص ما يقول: غدا، اليوم، مساء، الخميس، الشهر، السنة، خلال الأسبوع. نحن نعدُّ الساعات في النهار. نشير إلى تراكمها. قبلا، رأينا مرور نصف يوم فقط؛ والآن لاحظنا الحركة ضمن اليوم كله. لكن عندما يأتي اليوم التالي، نبدأ بعدِّ الساعات من جديد. إننا، بكل صراحة، نضيف واحدا إلى عدد الأيام. لكن ٣٠ أو ٣١ يوما يمر. والكم يتحول إلى نوعيّة، ويتوقّف عن النمو. اسم الشهر يتغيّر. لكن عندما يتعلق الأمر بالسنوات، فإننا نتصرف بوعي أكثر. على أنّ زيادة الزمن تختلف عن أية إضافة أخرى. لا يمكننا مقارنة ٣ أشهر مضت بثلاث أشجار نبتت حديثا. الأشجار حاضرة ومعتمة بعض الشيء بسبب أغصانها. لكن لا يمكننا أن

نقول، بيقين، الشيء نفسه عن الأشهر. أسماء الدقائق، الثواني، الساعات، الأيام، الأسابيع، الأشهر، تلهينا حتى عن فهمنا المسطّح للزمن. كل هذه التسميات مشابهة إما للأشياء، وإما للمفاهيم ولمجال الحسابات. لذلك، أسبوع مضى ها هو يتمدد أمامنا كغزال مذبوح. ولكان الأمر هكذا، لو ساعد الزمن في عد المجال، لو كان يطبخ الكتب. لو كان الزمن انعكاسًا مرئيًا للأشياء. في الحقيقة الأشياء انعكاس مرئى ضعيف للزمن. ليس هناك أشياء. لا أحد يمنعك من أخذها إذا وجدتها. لو كان بإمكاننا محو الأرقام من وجه الساعة، ونسيان التسميات الزائفة، لربما عندها سيرغب الزمن في أن يرينا جذعه الفعلي، ويحضر ببهائه الكامل. دع الفأر يركض على الصخرة. عدّ فقط خطواته. انسَ كلمة كلّ، أنسَ كلمة خطوة. عندها ستشبه كل خطوة من خطواته حركةً جديدة. وبما أنه لم تعد لك القدرة – وهذا شيء طبيعي– على تحسس سلسلة حركات كشيء كلّي، ما سميت بشكل خاطئ الخطوة (فقد خلطت بين الحركة والزمن والمكان، ووضعت واحدا فوق الآخر على نحو غير مبرر)، فإن الحركة ستتشطر وتبلغ تقريبا الصفر. وها هو اللمعان يبدأ. والفأر يأخذ باللمعان. انظر حولك: العالم كله يلمع كالفأر.

٣- الأفعال

الأفعال كما نفهمها لها وجود مستقل. إنها أشبه بسيوف وبنادق نضّدت معا. عندما نذهب إلى مكان ما، نأخذ معنا فعل "ذهَبَ". الأفعال عندنا ثلاثية. فهي تملك الزمن – الماضي، الحاضر، والمستقبل. إنها متحركة. تتدفق. تشبه شيئا له وجود حقيقي. وفي الوقت ذاته، ليس هناك عمل واحد له ثقل باستثناء القتل والانتحار والشنق، والتسمم. لاحظت أنه من الممكن أن تسمى الساعة الأخيرة أو الساعتين قبل الموت، ساعة. إنها الشيء بكامله، شيء

توقف، يمكن لمسه، أشبه بفضاء، عالم، غرفة أو حديقة، قد تحرروا من الزمن. أنتم، سواء كنتم منتحرين أو مقتولين، هل لديكم ثانية كهذه، وليست ساعة؟ نعم، ثانية أو اثنتان، أو ثلاث إذا رغبتم، لكن ليست ساعة، يقولون. وهل كانت كثيفة وغير قابلة للتغيير؟ نعم، نعم!

تمضي الأفعالُ أيّامَها كلَّها نصب أعيننا. في الفن الموضوع والإجراء يختفيان. في قصائدي الإجراءات غير منطقية وليست ضرورية، لا يمكن تسميتها بإجراءات. فنحن نقول عن شخص تعوّد أن يضع قبعته ويخرج إلى الشارع، "خرج إلى الشارع". هذا لا معنى له. فكلمة "خرج" هي كلمة غير مفهومة. من الآن فصاعدا: وضعَ قبعته وبدأ الضوءُ يطلع، السماء (زرقاء) طارت كالنسر.

الأحداث لا تتطابق مع الزمن. الزمن أكلَ الأحداث. لم يَبقَ منها حتى العظام.

٤ - الأشياء الملموسة

عندنا، ليس للمنزل زمن. وليس للغابة زمن أيضا. ربما شَعرَ الإنسانُ غريزيًا للحظة هشاشة الغلاف المادي للشيء الملموس، فلم يعطِه حتى الحاضر، هذا الزمن الحاضر الذي نعرف منذ وقت طويل بأن لا وجود له. يتضح أنه ليس هناك بيوت وسماوات وغابات بقدر ما ليس ثمّة حاضر.

عندما عاشَ شخص ما في ظُفره، انتابه الحزن، فأخذ يبكي ويئنّ. على أنه لاحظ مرة بأنّه ليس ثمة أمس ولا غد،، وأن كل ما هناك هو اليوم فقط. وبعد أن عاش اليومَ، قال لنفسه: هناك ما يمكن الحديث عنه. هذا اليوم لا أمتلكه، مثلما لا يمتلكه هذا الذي يعيش في رأسه، ولا هذا الذي يعدو كالمجنون، الذي يشرب ويأكل، الذي يبحر على صندوق، الذي ينام على قبر صديقه. لدينا أمور مُشابهة. لدينا ما يمكن الحديث عنه.

وهكذا راح يستطلع جواره الهادئ، فتراءى له الإله على جدران وعاء الزمن.

٥- الحيوانات

فجرٌ رديء يبزغ. الغابة تصحو. وفي الغابة، وعلى الشجرة، فوق غصن، يستيقظ طائر، يبدأ بالصداح حول نجوم رآها في أحلامه، ويضرب بمنقاره رءوس فراخه الصغار الفضية. الأسدُ، والذئبُ وفأرُ الخيْل، يلحسون، ناعسين وساخطين، صغارَهم الفضية. الغابة تذكّرنا بخزّانة مملوءة بالملاعق والشوكات الفضية. أو، ربما، ربما، ننظر، فنرى نهرا يتدفق، أزرق بسبب عناده. في هذا النهر تلعب الأسماك لعبة الدوائر مع صغارها. ينظرون الماءَ المشعّ، بعيونهم الإلهية، ويلتقطون ديدانًا غير مباليّة. يا ترى من يتربّص بهم، الليلُ أم النهار؟ حشرة صغيرة تفكر بالسعادة. خنفس البحر يمتعض. الحيوانات لا تشرب الكحول. البهائم تشعر بالضجر من دون مواد مخدرة. تترك نفسها عرضة للتهتك الحيواني. أيّتها الحيوانات؛ الزمن يجلس فوقكم. الزمن يفكر بكم، كما يفعل الله.

أيتها الحيوانات، إنّكم نواقيس. الذئب وجههُ الرنانْ يتأمّل غابته. الأشجار تقف واثقةً كفترات، كصقيع عذب. لكن سنترك الغابة في سلام، فلن نفهم أي شيء في الغابة. الطبيعة تذبل كما الليل. لنذهب إلى النوم. فإننا نشعر بكآبة شديدة.

٦- النقاط والساعة السابعة

عندما نتمدد لننام، نقول، نكتب، نعتقد بأن يوما مضى. وفي اليوم التالي لا نفكر أبدا باليوم الذي مرّ، لكن قبل النوم، نعتقد بأن هذا اليوم لم يمض بعد، وكأنه لا يزال، كما لو كان طريقا طويلا مشينا فيه، وما إن وصلنا نهايته حتى شعرنا بالتعب. ولكن، إذا كان لدينا الرغبة، لأمكننا أن نعود إلى الوراء. فكل تقسيمنا للزمن، كل فننا، يعامل الزمن على نحو وكأن

الأمر غير مهم عندما مضى، يمضي وسيمضي. شعرت وللمرة الأولى بأني لم أفهم الزمن في السجن. ذلك أني اعتبرتُ دائما أن "خمسة أيام" هي الشيء نفسه قبل خمسة أيام، أشبه بغرفة تقف في وسطها بينما ثمة كلب ينظر إلى نافذتك. أردتَ أن تستدير، فرأيتَ بابا، كلا، نافذة، لكن إذا كان في غرفة ما ثمة أربعة حيطان ملساء، فإن الأكثر ما سترى على أحد هذه الحيطان هو الموت. لقد فكرتُ باختبار الزمن في السجن. أردتُ أن أقترح، بل اقترحت على سجين في الزنزانة المجاورة، أن يحاولَ إعادة إنتاج اليوم السابق كما هو بالضبط، وفي السجن كل شيء يساعد على ذلك، فليس هناك من أحداث. لكن كان هناك الزمن. وتلقيت عقابي في الزمن أيضا. النقاط تطير في العالم، إنَها نقاط الزمن. تحطّ على الأغصان، تهبط على الجباه، وتجعل الخنفس سعيدا. الشخص الذي يموت في الثمانين، والذي يموت في العاشرةَ، كل واحد منهما لديه ثانيةُ موتٍ واحدة فقط. وما من زيادة عن ذلك. فَراشاتُ يومٍ واحدٍ بالنسبة إلينا كلابٌ عمرها مئة سنة. الفرق الوحيد هو أن الذي عمره ثمانون ليس له مستقبل، بينما الذي عمره ١٠ له مستقبل. ولكن حتى هذا ليس صحيحا، لأن المستقبل يتشظى. إذ ما إن تضاف الثانية الجديدة حتى تتلاشى القديمة. يمكننا إيضاح ذلك على النحو التالي:

....

....

فقط الأصفار يجب ألا تُشطب، لكن أن تُمحى. كلاهما له، للحظة، مستقبل ثوان. الواحد كالآخر (هذا الذي في العاشرة وذلك الذي في الثمانين) لهما أو ليس لهما مستقبل، لا يستطيعان رؤيته، إذا كانا في حالة موت. فالتقويم مصنوع بنحو لا يجعلنا نحس بجِدّة كلّ ثانية. في السجن، جِدّة كلّ ثانية، وفي الوقت نفسه، انعدام شأنِ كلّ ثانيةٍ، كانت واضحة بالنسبة إلي.

اليوم لا أستطيع أن أدرك ما الذي سيتغير لو أطلق سراحي يومين قبل أو بعد. كما أننا لا نفهم ماذا يعني مبكرا أو في وقت لاحق، فإن كلّ شيء يصبح غير واضح. ومع هذا تصيح الديوك كل ليلة. لكن الذكرى شيء لا يعتمد عليه، الشهود يختلط عليهم الأمر ويرتكبون أخطاء. ففي ليلة واحدة، لا يمكن أن يكون هناك مرتان الساعة الثالثة صباحا. هؤلاء الذين قُتلوا- المتمددون الآن هنا- هل قُتلوا منذ دقيقة وسيقتلون بعد غد؟ المخيلة لا يعتمد عليها. يجب كل ساعة، إنْ ليس كل دقيقة، أن تحصل على رقمها الخاص بها الذي يبقى نفسَه عند كل إضافة وطرح. لنقل إنّها الساعة السابعة، والساعة هذه لن تنتهي. أولا، علينا، على الأقل، إلغاء الأيام، الأسابيع، الأشهر. عندها ستصيح الديوك في أوقات مختلفة. ذلك أن تعادلَ الفترات بينها لا يوجد، لأن ما هو موجود لا يمكن مقارنته بما هو ليس موجودا أصلا، وربما لم يوجد أبدا. كيف يمكننا معرفة ذلك؟ إننا لا نرى نقاط الزمن، "الساعة السابعة" تهبط في كل مكان.

٧- بقايا حزينة من الأحداث

كل شيء يتحلّل حتى آخرَ جزءٍ فانٍ. الزمن يأكل العالم. لا أ...

(١٨): ليون تروتسكي: في المستقبلية

ليون تروتسكي الذي كان أول من تنبأ بمصير روسيا السّتالينية، وذلك عندما ندد (في المؤتمر الثاني للحزب الديمقراطي الاشتراكي الروسي، ١٩٠٣) بدعوة لينين إلى خلق منظمة داخل الحزب من الثوريين المحترفين لها السلطة الكلية، قائلا: "إنّ أساليب لينين تفضي إلى ما يأتي: في مبدأ الأمر تحلّ منظمة الحزب محل الحزب ككل ثم تحل اللجنة المركزية محل المنظمة، وفي النهاية يحلّ طاغية متفرد محلّ اللجنة المركزية ويأخذ زمام السلطة كلّها"، وهذا عينُ ما جرى...

تروتسكي هذا القائد الأعمق ثقافةً بين البلاشفة؛ الذي أسس الجيش الأحمر، كان (وبوخارين الذي قال في رسالة عام ١٩٣٤ إلى ستالين "إنّ الشّعراء دائمًا على حق، التاريخ إلى جانبهم")، من أكثر الماركسيين تفهّمًا وتفتّحًا للأدب الطليعي. فكتابه "الأدب والثورة" (١٩٢٤)، يمثل أول محاولة لتطبيق النّظرية الماركسية على الأدب، انطلاقًا من منظور يراعي استقلالية العمل الإبداعي. فتروتسكي لم يبنِ أطروحاته على أسس مبادئ سوسيولوجيا بليخانوف وأتباعه السّطحية التي كانت هي المرجع "الماركسي" الوحيد في قضايا الأدب، وتقوم على نظرية اختزالية ومبسّطة، يُختزل فيها النقد الماركسي إلى مجرد تأويل سوسيولوجي لتاريخ الأدب يفتقر افتقارًا معيبًا، إلى أيّ تأمّل جمالي حقيقي... وإنّما بنى تروتسكي أطروحاته على القوانين الداخلية للعملية الإبداعية: "عمل فني يجب أنْ يُحكم عليه من خلال قانونه هو، قانون الفن... ذلك أنّ هدف الفن ليس نسخ الحقيقة بتفصيل تجريبي بل

أنْ يلقي نورًا على ماهيّة الحياة المعقّدة، وذلك بإظهار سماتها النموذجية". كما أكد أنّ "الفن يجد طرائقه الخاصة به... فطرائق الماركسية ليست طرائقه. إنّ الحزب يؤمّن قيادة الطبقة العاملة، لكن ليس قيادة كل السيرورة التاريخية. ثمّة حقول يدير فيها الحزب مباشرة وبسطوة، وأخرى يراقب فيها... وثمّة أخرى أيضًا يكتفي فيها بعرض تعاونه. ثمّة أخيرًا حقول يمكن فقط أنْ يستطلع فيها ويتابع ما يجري ضمنها. وليس حقل الفن واحدًا من تلك الحقول التي يدّعي فيها الحزب القيادة". إنّ ما يفتنني في تروتسكي – فضلاً عن علاقة بروتون به التي كنت أبني عليها كل انتمائي إلى الحركة التروتسكية أوائل سبعينيات القرن الماضي– هيامه النضالي وآراؤه المتفتحة إزاء حرية الفنان وبالتالي حرية الإبداع بشكل عام. وقد ظل تروتسكي، حتى اغتياله، وفيًا لإيمانه بحرّية الفن والفنان. فها هو يكتب لبروتون، عام ١٩٣٩ موضّحًا أن "النّضال من أجل الأفكار الثورية في الفن يجب أنْ يُشن من أجل الحقيقة الفنية، ضمن مفهوم إيمان الفنان الراسخ بذاته الداخلية... وإلا فليس ثمّة فن. عليك ألا تكذب، هذه هي صيغة الإنقاذ... في حقبتنا هذه – حقبة الرجعية المتشنّجة والانحطاط الثقافي والعودة إلى البربرية – لا يمكن للإبداع المستقبل إلا أنْ يكون بحثًا عن مخرج من هذا الاختناق الاجتماعي الذي لا يطاق. بيد أنَّ الفن ككل، وكلَّ فنان بالأخص، يبحث عن مخرج بالطريقة التي يرتئيها هو دون الاعتماد على أوامر تأتيه من الخارج بل رافضًا لها ومزدريًا كل من يخضع لها".

إنّ كتاب تروتسكي "الأدب والثورة" يُضيء جانبًا مهمًا جدًا من جوانب تروتسكي الثقافية، ذلك أنّ تروتسكي يتبيّن في هذا الكتاب مناضلا مطلعًا اطلاعًا واسعًا على كلِّ الأعمال الشّعرية الكلاسيكية وخصوصًا الطليعية الحديثة آنذاك. بل كان شديد الفهم لحالة الأدب الروسي ما بعد الحرب الأهلية، بحيث ابتكر مصطلح "رفاق الطريق" (Fellow-travellers)، كوصف لكتّاب،

كإسحاق بابل وزامياتين ويَسينين، هم ليسوا فناني الثورة البروليتارية، لكنهم رفاق طريقها، موالون لمبادئها رغم أنّهم غير منتمين للبلشفية؛ كتّاب لا يتبعون الأهداف الشيوعية (البلشفية) نفسها، لكنهم يسلكون جزءًا كبيرًا من الطريق البلشفي نحو تحقيق أهداف مشتركة، آنذاك، كبناء روسيا وإنقاذها من السّقوط في هاوية الدمار.

كان تروتسكي مدافعا قويًّا عن الكتّاب الطليعيين الرّوس وتجريبياتهم الشّعرية والفنية، بقدر ما كان دقيقًا وذكيًا في مآخذه عليهم ومنصفًا في أحكامه النقدية. وكان دفاعه عنهم، مُوجَّهًا، في أغلب الأحيان، ضد هجومات ما كان يسمى تيار "الثقافة البروليتارية" Proletkult. (انظر ملحق رقم ٦).

ويتجلّى تروتسكي عبر كتاب "الأدب والثورة" ناقدًا ماركسيًّا ذكيًا يعرف كيف يتناول الكتّاب والحركات بالنقد الصارم والعادل في كثير من الأحيان، وبلغة ماركسية موثقة. يكفي استلال أى فقرة من كتابه، لكي نتأكد من عمق تشخيصاته، فها هو يكتب واصفًا شعر ألكسندر بلوك بـــ"أنه رومانتيكي، ورمزي، وهلامي وغير حقيقي... لكن تَحتًا، هناك افتراض طريقة حياة حقيقية لها أشكالٌ وعلاقات واضحة. الرّمزية الرومانتيكية تبتعد عن الحياة بحيث تتجرد من طابع الحياة هذه الملموس ومن سماتها الفردية وأسمائها؛ الرّمزية التي هي، في العمق، وسيلة تحويل الحياة والسموّ بها.. إنّ شعرية بلوك المكوكبة، الثلجية التي لا شكل لها، تعكس بيئة وحقبة واضحتين مع طرق العيش فيهما وعاداتهما وإيقاعهما. لكن، خارجهما، ستكون هذه الشّعرية، أشبه بغيمة، معلقة في الفراغ. فلن تعيش بعد انقضاء زمنها وموت مؤلفها...". وقال عن قصيدة ألكسندر بلوك "الاثنا عشر" التي تعتبر قصيدة الثورة الأشهر: "إنّها ليست تمجيدًا للثورة، وإنّما هي النشيد الأخير لذلك الفن الفرداني الذي كان يحاول

الانضمام إلى الثورة. إنّها صرخةُ يأسٍ من أجل ماضٍ مائت، لكنها صرخةُ يأسٍ محوّلةٌ نفسها إلى أملٍ من أجل المستقبل"!

أمّا في مقالته عن ماياكوفسكي، التي اعتبرها مايَكوفسكي نفسه مقالة ذكية، كتب تروتسكي: "إنّ ماياكوفسكي أقرب إلى طابع الثورة الديناميكي وشجاعتها الصارمة، منه إلى الطابع الجماهيري لبطولة وأعمال وتجارب هذه الثورة. وكما كان الإغريقي القديم تشبيهيا، ظانًا على نحو ساذج، أنّ قوى الطبيعة تشبهه، كذلك فإنّ شاعرنا المماياكومورفي (المايَكوفسكي مُكبّرا) يملأ ساحات الثورة وشوارعها وميادينها، بشخصيته هو. فكثيرًا ما يبالغ شاعرنا في لفت الأنظار إليه، مما لا يسمح للأحداث والوقائع إلا بقليل من الاستقلالية. وكأنّ الثورة ليست هي التي تتصارع والصعوبات، وإنما ماياكوفسكي هو الذي يقوم بحركات رياضية في حلبة الكلمات. وأحيانا يجترح، فعلا، معجزات حقيقية، لكن من وقت إلى آخر، يقوم بجهود بطولية، ويرفع ثقلا فارغًا... يتكلّم ماياكوفسكي عن نفسه طيلة الوقت بصيغة المتكلّم وبصيغة الغائب... ما ياكوفسكي غالبًا ما يصرخ في حين يجب الكلام، لذا، فإن صراخه حيث يجب الصراخ، يبدو غير واف".

هنا مقاطع طويلة من مقالته عن المستقبلية الروسية، لتبيان نقده الماركسي الموضوعي (مقارنة مع مقالات الماركسيين آنذاك) للمستقبلية والذي كتبه عن حب وتعاطف، على عكس معظم الماركسيين الأفظاظ، سجناء الكلاسيكية القديمة والماركسية السّطحية، الذين كانوا يكرهون الجديد، ولا يرون في المستقبلية سوى أنّها نتاج المجتمع البرجوازي، وكأنّ الماركسية لم تكن هي نتاج هذا المجتمع:

في المستقبلية

(*) (مقتطفات) ترجمها عن الإنجليزية عبدالإله البياتي

قامت الثورة العمالية قبل أنْ يتسنى للمستقبلية أنْ تحرر نفسها من عاداتها الطفولية ومن قمصانها الصفراء وهياجها المفرط، وقبل أنْ يمكن الاعتراف بها رسميًا، أي أنْ تكون مدرسة فنية بريئة سياسيًا، ذات أسلوب مقبول.

ودفعت هذه الحقيقة وحدها المستقبلية نحو الاقتراب من أسياد الحياة الجدد لا سيما وأنّ فلسفة المستقبلية يسرت عليها الاتصال بالثورة والتقارب معها، أي عدم احترامها للقيم القديمة وديناميكيتها نفسها. ولكن المستقبلية نقلت سمات البوهيميا البرجوازية، أصلها الاجتماعي، إلى المرحلة الجديدة من تطورها.

والمستقبلية في الطليعة الأدبية المتقدمة هي نتاج الماضي الشعري مثلها مثل أي مدرسة أدبية أخرى من مدارس يومنا الحاضر. وأنْ يُقال إنّ المستقبلية حررت الفن من ارتباطاته التي تمتد ألف عام بالبرجوازية إنما يبخس قيمة آلاف من السنين. وتكون دعوة المستقبلية إلى القطيعة مع الماضي والاستغناء عن بوكشين وتصفية التراث،... إلخ، دعوة ذات معنى بقدر ما تستهدف بدعوتها الطبقة الأدبية القديمة، أو الدائرة المغلقة من المثقفين. بكلمات أخرى، إنّها لا تكون ذات معنى إلا بقدر انهماك المستقبليين بقطع الآصرة التي تربطهم بكهنة التراث الأدبي البرجوازي.

ولكن لا، معنى هذه الدعوة يتضح ما إنْ تكون موجهة إلى البرولتياريا. إذ لا يتعيّن على الطبقة العاملة أنْ تُقدِم على القطيعة مع التراث الأدبي بل هي لا يمكن أنْ تُقدم عليها لأن الطبقة العاملة ليست أسيرة هذا التراث. فالطبقة العاملة لا تعرف الأدب القديم وما زال عليها أنْ تتواصل معه، وما

زال عليها أنْ تتقن بوشكين وتستوعبه، لكي تتجاوزه. وقطيعة المستقبلية مع الماضي هي، بعد كل شيء، زوبعة في العالم المغلق للمثقفين الذين ترعرعوا على بوشكين وفيت Fet، وعلى الرمزيين تيوتشيف وبريوسوف، وبالمونت وبلوك، ومعهم السلبوين، لا لأنهم ملوثون باحترام خرافي لأشكال الماضي بل لأنّ لا شيء في نفوسهم يدعو إلى أشكال جديدة. فهم ببساطة ليس لديهم ما يقولونه، ويرددون أسطوانة المشاعر القديمة المرة تلو الأخرى بكلمات جديدة بعض الشيء. وحسنا فعل المستقبليون بالابتعاد عنهم. ولكن ليس من الضروري أنْ يُصنع من فعل الابتعاد قانون عام للتطور.

ثمة عدمية بوهيمية في رفض المستقبلية المبالغ به للماضي ولكنه ليس ثورية بروليتارية. فنحن الماركسيين نعيش في التقاليد ولم نتوقف عن كوننا ثوريين بسببها. وقد استجلينا تقاليد كوميونة باريس وعشناها حتى قبل ثورتنا نحن. ثم أُضيفت إليها تقاليد ثورة ١٩٠٥، التي منها نهلنا وبها أعددنا الثورة الثانية. وإذ عدنا أبعد إلى الوراء ربطنا الكوميونة بأيام حزيران/يونيو ١٨٤٨ وبالثورة الفرنسية الكبرى. وفي المجال النظري ارتكزنا، من خلال ماركس، على هيغل والاقتصاد السياسي الكلاسيكي الإنجليزي. وتثقفنا، وانخرطنا في النضال إبّان حقبة عضوية، وعشنا على تقاليد ثورية. ونشأ تحت أبصارنا أكثر من اتجاه أدبي أعلن حربًا شعواء على "النزعة البرجوازية"، ونظر إلينا لا بوصفنا كلا تاما. ومثلما تعود الريح دومًا إلى دوائرها فإن هؤلاء الثوريين الأدبيين وهدامي التقاليد وجدوا طريقهم إلى الأكاديمية. وبدت ثورة أكتوبر للإنتلجنسيا، بما فيها جناحها اليساري، تدميرًا كاملا لعالمها المعروف، تدمير ذلك العالم ذاته الذي كانت تنفصم عنه بين حين وآخر، من أجل تأسيس مدارس جديدة، ولكنها كانت دائما تعود إليه. وعلى الضد من ذلك فإنّ الثورة بدت لنا تجسيدًا لتقليد مألوف، جرى هضمه داخليًا. ومن عالم رفضناه نظريًا وقوضناه عمليًا، ولَجنا عالمًا معروفًا لنا، كتقليد وكرؤية. وهنا يكمن

التناقض المستعصي، من النوع النفسي، بين الشيوعي الـذي هـو ثـوري سياسي، والمستقبلي الذي هو مجدِّد أشكال ثوري. وهذا هو مصدر سوء الفهم بيننا. وليس المشكلة في أنّ المستقبلية "تتنكر" تقاليد الإنتلجنسيا المقدسـة بـل تكمن على العكس في حقيقة أنّها لا تشعر أنّها جزء من التـراث الثـوري. فنحن سرنا إلى الثورة في حين انّ المستقبلية وقعت فيها.

ولكن الوضع ليس ميئوسًا منه بأي حال. فالمستقبلية لن تعـود إلـى "دوائرها" لأنّ هذه الدوائر لم تعد موجودة. وهذا الظرف الـذي لا يُـستهان بأهميته يمنح المستقبلية إمكانية أنْ تولد من جديد، إمكانية أنْ تـدخل الفـن الجديد، لا بوصفها تيارًا حاسمًا بل بوصفها مُكوِّنًا مهمًّا بين مكونات أخرى.

تتألّف المستقبلية الرّوسية من عدّة عناصر مستقلة استقلالا تامًـا عـن بعضها بعضا، وكثيرًا ما تكون متناقضة: بناءات فيلولوجية واستقرائية مشبعة بالبالي والقديم (خليبنيكوف، كروتشونيخ)، الذي يندرج في كلّ الأحوال خارج دائرة الشّعر، ومدرسة فنيّة في كتابة الشّعر، أي عقيدة تتعلق بأساليب وعمليات صوغ الكلمات، وفلسفة فنيـة، فـي الحقيقيـة فلـسفتان، واحـدة شـكلانية (شخلوفسكي) وأخرى أقرب إلى الماركـسية (أرفـاتوف Arvatov، تـشوجاك Chuzhak،... إلخ)، وأخيرا الشّعر نفسه، العمل الحي. ولا نتناول عزلتها الأدبيـة بوصفها عنصرًا مستقلا لأنّها ترتبط عمومًا بواحد من هذه العناصر الأساسية. وحين يقول كروتشونيخ إنّ مقاطع لفظية مثل "دير" dir و"بـول" bul و"تـشيل" tschil تحوي شعرًا أكثر مما يحويه كل ما كتبه بوشكين (أو شيء بهذا المعنى) فإنّ هذا أمرٌ يقع في منتصف الطريق بين الكتابة الشعرية الفيلولوجية والوقاحة الناجمة عن قلّة أدب. وقد تعني فكرة كروتشونيخ، في شكل أرصن، أن تنغيم البيت في مفتاح "دير، بول، تشيل" يناسـب تركيـب اللّغـة الرّوسـية وروح أصواتها أكثر مما يناسبها تنغيم بوشكين، المتأثر تأثرًا لـيس واعيًـا باللّغـة

الفرنسية. وسواء أكان هذا صحيحًا أو لم يكن فالواضح أنّ هذه المقاطع اللفظية ليست مقتطفًا شعريًا من عمل مستقبلي، وبالتالي ليس هناك مجال للمقارنة. ولعل أحدهم سيكتب قصائد بهذا المفتاح الموسيقي والفيلولوجي تكون أعظم من قصائد بوشكين. ولكن علينا أنْ ننتظر.

كما سبق القول فإنّ "مستقبلية" روسيا الأصلية كانت ثورة بوهيمية، أي يّسار الإنتلجنسيا شبه المُفْقَر في مواجهة الجمالية المغلقة والشبيهة بالطائفية الباطنية للإنتلجنسيا البرجوازية. وكان محسوسًا، من خلال الغلاف الخارجي لهذه الثورة الشعرية، ضغط قوى اجتماعية عميقة، لم تفهمه المستقبلية نفسها فهمًا كاملا. وكان النّضال ضد قاموس الشّعر القديم وطريقته في رصف الكلمات، بصرف النظر عن كلّ ما فيه من بذخ بوهيمي، ثورة تقدمية على قاموس مكتظ ومنتقى بافتعال من أجل ألا يعكره أي شيء برّاني، ثورة على الانطباعية التي كانت ترتشف الحياة بقصبة، ثورة على الرّمزية التي أصبحت باطلةً في خوائها السّماوي، على زينايدا هيبيوس وأمثالها، وعلى كلّ الليمونات المعصورة الأخرى وعظام الدجاج العارية للعالم الصغير الذي تعيش فيه الإنتلجنسيا الليبرالية، الرّوحية. وإذا استعرضنا بانتباه الفترة التي خلفناها وراءنا، لا يسعنا إلا أنْ ندرك إلى أي حد كان عمل المستقبليين حيويًا وتقدميًا في مضمار الفيلولوجيا. ومن دون المبالغة بأبعاد هذه "الثورة" في اللغة، علينا أنْ ندرك أنْ المستقبلية طردت من الشّعر الكثير من المفرداتِ والعبارات البالية التي دخلت أو تدخل قاموس الشّعر، والتي يمكن أنْ تغني اللّغة الحية. ولا يتعلّق هذا بالكلمة المنفصلة وإنّما بموقعها بين الكلمات، أي تركيب المفردات وبناؤها. وفي مجال التراكيب التي يمكن أنْ تصطف بها الكلمات كما في مجال تشكيلاتها فإن المستقبلية حقًا تخطّت الحدود التي يمكن أنْ تتحملها لغةٌ حيّة. ولكن الشّيء نفسه حدث مع الثورة، وهذه هي "خطيئة" كلّ حركة حيّة. صحيح أنّ الثورة، وبخاصة طليعتها الواعية، تبدي نقدًا ذاتيًا أكبر مما يبديه

المستقبليون، ولكن مقابل ذلك لاقت الثورة أيضًا مقاومة أشد من الخارج، والمؤمل أنها ستلاقى مزيدًا منها في المستقبل. فإنّ ما انتفت الحاجة إليه سوف يسقط وهو يسقط بالفعل، ولكن العمل التطهيري أساسًا والتنويري حقًا، الذي يُنجز في مجال اللغة الشعرية سيبقى.

تقف المستقبلية ضد الغيبية وضد التأليه السلبي للطبيعة، ضد الأرستوقراطي وغيره من أشكال الكسل، ضد النزعة الحُلمية وضد استدرار الدموع، ومع التكنيك، ومع التنظيم العلمي، ومع الآلة، ومع التخطيط، ومع قوة الإرادة، ومع الشجاعة، ومع السرعة، ومع الدقة ومع الإنسان الجديد، المسلّح بكلّ هذه الأشياء. وترتبط "الثورة" الجمالية ارتباطًا مباشرًا بالثورة الأخلاقية والاجتماعية. وكلاهما تلجان بصورة تامة وكاملة الخبرة الحياتية للشريحة الجديدة، الشابة والجامحة من إنتلجنسيا اليسار، البوهيميا الخلاقة. وينتج القرف من تحديدات الحياة القديمة وابتذالها أسلوبًا فنيًا جديدًا كطريقة للهروب، وبذا ينتهي القرف. وفي تراكيب مغايرة وعلى أسس تاريخية مختلفة شهدنا قرف الإنتلجنسيا بشكلٍ أكثر من أسلوبٍ واحد جديد. ولكن هذا كان دائما نهاية الأمر. وهذه المرة قامت الثورة لتجد المستقبلية في مرحلة معينة من نموها فدفعتها إلى الأمام. وأصبح المستقبليون شيوعيين. وبهذا الفعل ذاته ولجوا عالم الأسئلة والعلاقات الأعمق، التي تتجاوز ببعيد حدود عالمهم الصغير، ولم تترسخ عضويًا في نفوسهم. ولهذا السبب يكون المستقبليون، بمن فيهم مايَكوفسكي نفسه، في أضعف حالاتهم فنيًا عند تلك النقاط التي يصبحون معها شيوعيين. وهذا نتيجة ماضيهم الروحي أكثر منه حصيلة أصولهم الاجتماعية. فإنّ الشعراء المستقبليين لم يتقنوا عناصر النظرة الشيوعية والموقف الأممي بما فيه الكفاية لإيجاد تعبير عضوي في الكلمات. وهم لم يدخلوا دماءهم، إنْ جاز التعبير. ولهذا السبب كثيرا ما يكونون عرضة لهزائم فنية ونفسية – لأشكال خشبية مفتعلة ولكثير من

الجعجعة بلا طحين. وتصبح المستقبلية في أكثر أعمالها ثورية وجاذبية "عملية أسلوبية". ومع ذلك فإنّ الشاعر الشاب بزيمنسكي Bezimenski، الذي تربطه آصرة قوية بماياكوفسكي، يعطي تعبيرًا صادقًا بحق عن وجهة النظر الشيوعية، والسبب أنّ بزيمنسكي لم يكن شاعرًا مكتمل التكوين حين أصبح شيوعيًا بل ولد روحيًا في الشيوعية.

تتكون المنطلقات الأيديولوجية المطلوبة للثورة قبل الثورة، وأهم الخلاصات الأيديولوجية التي تتمخض عنها الثورة لا تظهر إلا لاحقًا بزمن طويل. وسيكون من الخطل تحديد هوية المستقبلية والشيوعية بعقد مشابهات ومقارنات، والخروج بنتيجة مؤداها أنّ المستقبلية هي فن البروليتاريا. فإنّ مثل هذه الادعاءات يجب ان ترفض، ولكن هذا لا يعني اتخاذ موقف ينظر بازدراء إلى عمل المستقبليين. فنحن نرى أنّهم حلقات ضرورية في بناء أدب جديد وعظيم. ولكن سيثبتون إنّهم لم يكونوا إلا واقعة مهمة في ثورتها. ولإثبات ذلك يتعين مقاربة المسألة مقاربة ملموسة وتاريخية أكثر. فالمستقبليون بطريقتهم الخاصة مصيبون عندما يردون على المقاربة التي تذهب إلى أنّ أعمالهم تقف فوق رءوس الجماهير، في القول إنّ عمل ماركس "رأس المال" ايضًا يقف فوق رءوس الجماهير. وبالطبع أنّ الجماهير ليست جاهزة ثقافيًا وجماليًا، ولن تنهض إلا ببطء. ولكن ما هذا إلا سبب واحد في كون المستقبلية فوق رءوس الجماهير. وهناك سبب آخر. فالمستقبلية في اساليبها وأشكالها، تحمل داخلها آثارًا من ذلك العالم، أو بالأحرى من ذلك العالم الصغير الذي وُلدت فيه، والذي لم تتركه، نفسيًا وليس منطقيًا، حتّى يومنا هذا. ومن الصعب تجريد المستقبلية من أهاب الانتلجنسيا صعوبة الفصل بين الشكل والمضمون. وعندما يحدث ذلك ستمر المستقبلية بتحول عميق ونوعي حتّى إنها لن تعود مستقبلية. وهذا ما سيحدث ولكن ليس غدًا. بيد أننا حتّى اليوم نستطيع أنْ نقول بثقة إنّ كثيرًا من

المستقبلية سيكون نافعًا ويسهم في الارتقاء بالفن وإحيائه، إذا ما تعلمت المستقبلية أنْ تقف على قدميها، دون محاولة لنيل اعتراف الحكومة بها مدرسة رسمية، كما حدث في بداية الثورة، فالأشكال الجديدة يجب أنْ تجد لنفسها، بصورة مستقلة، منفذا تصل منه إلى وعي العناصر المتقدمة من الطبقة العاملة فيما تتطور هذه الأخيرة ثقافيًا. ولا يمكن للفن أنْ يعيش، أو يتطور من دون أجواء مرنة من التعاطف تحيط به. وعلى هذا الطريق، ولا طريق سواه، تقع عملية بناء علاقة متبادلة معقدة. ومن شأن التطوّر الثقافي للطبقة العاملة أنْ يساعد ويؤثر في أولئك المجددين الذي حقًا لديهم ما يقدمونه في صدورهم. وستتلاشى الخصوصيات السلوكية التي لا مفرَّ من ظهورها في المجموعات الصغيرة، ومن البراعم الحية تنبثق أشكالٌ منعشة لإنجاز مهمات فنية جديدة. وتعني هذه العملية أولّ ما تعنيه، تراكمًا في بناء ثقافة مادية، وتناميًا في الازدهار، وتطورًا في التكنيك. ليس هناك طريق آخر. ويتعذر أنْ نظن جادين أن التاريخ سيحفظ ببساطة اعمال المستقبليين، ويقدمها إلى الجماهير بعد سنوات طويلة، حين تكون الجماهير نضجت وخلفتها وراءها. وسيكون هذا، بالطبع، تجاوزًا بأنقى صوره. وعندما تحين تلك الساعة، وهي ليست قريبة، وتردم التربية الثقافية والجمالية للجماهير العمالية، الهوة بين الإنتلجنسيا المبدعة والشعب، سيكون للفن وجه مختلف عنه اليوم. وفي مجرى تطوّر هذا الفن ستثبت المستقبلية أنّها كانت حلقة ضرورية. فهل هذا بالشيء القليل؟

هامش:

لقد كتب نيكولاس غورلوف، وهو واحد من شيوخ البلاشفة، مقالة يفند فيها اعتراضات ومآخذ تروتسكي على المستقبليين، فمثلا مسألة قطيعة المستقبليين مع التقاليد والماضي، أوضَح أن تروتسكي، "آخذا على المستقبليين قطيعتهم مع الماضي وانحدارهم في عدمية البوهيميّة، يقترح عليهم الاقتداء بنا،

نحن البلاشفة، الذين يستخدمون التقاليد الثورية لغايات ثورية. لا صحة في هذا المأخذ، لأنه يقوم على خلط وظائف الفن بالسياسة. فالإنسان السياسي ينظّم الجماهير من أجل القيام بفعل مباشر. والمهم بالنسبة إليه هو مدّ سلك قوي، في اللحظة المناسبة، بين الطليعة وأولئك الذين بقوا في المؤخرة. والسّلك، بالنسبة إليه، يتمثّل في التراث. على الإنسان السياسي أنْ يكون مفهوما للجماهير بكلّ بساطة. وحتّى يكون الحاضر مفهومًا أكثر على السياسي أنْ يقرّبه، بالطبع، من الماضي. لكن، مهمة الفنان مختلفة فيما يتعلق بالتنظيم: فالأمر لا يكمن في استخدام نفسانيّة الجماهير، كما تبدو هذه النفسانية، وإنما في تشكيل نفسانيّة جديدة. ذلك أنّ الأمر لا يتعلّق بنصب سلك قديم، وإنّما بتغيير هذا السّلك القديم بآخر جديد. أيّ ليس بشده بالتقاليد وإنّما برفضها. ففي نظر الفنان، كلّ صورة تقليدية ما هي ليست سوى صورة مبتذلة؛ صورة ميتة سلفًا!"... "صحيح أنّ البروليتاريا بعد مرور ست سنوات على الثورة أصبحت محمية، على المستوى السياسي، لكن على المستوى الجمالي غير محمية.. فهي تتجاوز بوشكين سياسيًا، لكن ستسحق على المستوى الجمالي، لأنّ ليس لديها ما ستواجه به بوشكين! الفن ليس معرفة موضوعية وإنّما علاقة ذاتية. فهو انفعال جماعي (طبقي دائمًا). والفن غير منفصل لا عن الصّورة بشكل عام، ولا عن صورة النمط الحياتي. ولذلك لا يمكن للفن أنْ يتجاوز حدود طبقة من دون أنْ ينكر في سياق ثوري صورته ونمط حياته..."

(١٩): زامياتين: لولا الهراطقة لما بقي العالم حيًا

"ثمة كُتب لها المركّب الكيمياوي ذاته الذي يكوّن الدّيناميت.

إلا أنّ الفرق الوحيد هو أنّ كتلة الدّيناميت تنفجر مرّةً واحدة،

بينما الكتاب ينفجر ألف مرّة". (زامياتين)

ولد إيفجيني زامياتين في ليبيدن (على مبعدة ٣٠٠ كيلومتر من جنوب موسكو) عام ١٨٨٤، كان والده كاهنًا أرثوذكسيًا ومدرسا، وأُمّه موسيقية. درس الهندسة البحرية في سانت بطرسبرغ في الفترة من ١٩٠٢ حتّى ١٩٠٨، وكان عضوًا في الحزب البلشفي. وألقي القبض عليه في أثناء الثورة الرّوسية عام ١٩٠٥ ونفي، لكنه عاد إلى سانت بطرسبرغ حيث كان يعيش بصورة غير قانونية قبل أنْ ينتقل إلى فنلندا في عام ١٩٠٦ لإنهاء دراسته. بعد عودته إلى روسيا، بدأ في كتابة الرواية. ألقي القبض عليه ونفي مرة ثانية عام ١٩١١، ولكن صدر عفو عنه عام ١٩١٣. غير أنّ روايته "حكاية ريفية" التي يسخر فيها من الحياة في مدينة روسية صغيرة جلبت له شهرة. وفي العام التالي تمّت محاكمته بسبب استخفافه بالعسكرية الرّوسية الإمبراطورية في قصته "عند نهاية العالم". وكان لا يزال ينشر مقالات في مختلف الصحف الماركسية الاتجاه.

بعد الثورة الروسية عام ١٩١٧، كان قد أشرف على عديد من المجلات، وحاضر في موضوع الكتابة، وحرر ترجمات روسية لأعمال جاك لندن وهنري أو، وآخرين. ومع أنّه كان يعتبر من البلاشفة القدماء، إلا أنّه شعر بعدم الارتياح من ثورة أكتوبر. فأخذ يستخدم الأدب كنقد للمجتمع السوفييتي. وأخصب فترة إنتاجية عاشها زامياتين هي الفترة الواقعة ما بين ١٩١٨ و١٩٢٤، حيث نشر مقالات عديدة ودراسات وعروضًا للكتب الصادرة تميّزت بمقاربات تحليلية ثاقبة. وكان يكتب بحس نقدي وضمير حر، وقد وصف وضع الكاتب في الاتحاد السوفييتي قائلا: "إنّ الكُتّاب الحقيقين يصمتون، بينما المتأدبون "الرّشقاء" يحتلون كلّ مكان"، وكتب أيضا: "في الفن، الوسيلة الأضمن للقتل هي تقديس شكل وحيد وفلسفة وحيدة: فما تمّ تقديسه يموت بسرعة من السمنة ومن الهمود". وكان يفضّل أنْ يتّخذ مواقف نابعة من تفكيره هو وليس من تبعية لحظيرة فكرية ما: " أفضّل أنْ أكون مخطئًا على طريقتي الخاصة، على أنْ أكون صائبًا على طريقتهم". ونشر عام ١٩٢١ مقالا مدويًا تحت عنوان "إني خائف"، محذرًا فيه الدولة من "احتكار الكلام: موضّحا أنّه إذا يصبح الكُتّاب في عداد الموظفين، فعندئذ، سيكون للأدب الرّوسي مستقبل واحد هو ماضيه". وصرخته التي لم ترح جمعية "الثقافة البروليتارية"، هي أنّ "الأدب الحقيقي لا يمكنه الوجود إلا عندما يخلقه، ليس الموظفون الدعوبين والموثوق بهم، وإنّما المجانين والنسّاك والهراطقة والحالمون والمتمردون والشكّاكون". فأخذت الجمعية هذه تضايق زامياتين وتنعته بشتّى النّعوت الشاتمة كـ"البرجوازي الصغير"، "مهاجر الداخل"، "نصير اليمين المتطرّف"... إلخ. وقد شعر زامياتين بأنّه يواجه صعوبة النّشر، بحيث رفضت دار النّشر التي أصدرت أربعة أجزاء من أعماله، نشر الجزء الخامس. ومما زاد الطين بلة هو أنّه أخذ ينشر بعض أعماله مترجمة أو باللّغة الأصلية، في الخارج، وكان هذا يعتبر عملَ خيانة

بالنسبة إلى السلطات السوفييتية. فاشتدت الحملة عليه ومُنع من النّشر. فكتب عام ١٩٣١، رسالة إلى ستالين يطلب منه السّماح بالسفر إلى خارج الاتحاد السوفيتي، بدأها بهذه العبارة: "إنّ الحرمان من الكتابة، يمثـل فـي نظـري ككاتب، حُكما بالإعدام، كما أنّ الظروف تغيّرت بشكل لا أستطيع الاستمرار بالكتابة، ذلك لأنّ الإبداع لا يمكن تصوره لكلّ من عليه أنْ يعمل في جو من التعقّب المنظم والمتفاقم على كر السنين". كما أبان سببًا آخر شخـصيًا وراء طلبه السّفر إلى الخارج، هو ضرورة المعالجة من مرض التهاب القولـون الذي كان يعاني منه. وبفضل مكسيم غوركي الذي تدخل لـصالحه، وافـق ستالين على السماح له بالسفر لعام واحد. وبعد خمسة أشهر سُمح لزوجتـه اللحاق به. استقرا عـام ١٩٣٢ فـي بـاريس، كتـب بعـض القـصص، وسيناريوهات، عمل مع جان رينوار لإنجاز فيلم ناجح مقتبس مـن روايـة مكسيم غوركي "الأعماق السفلية"، رواية تاريخية حول سقوط الإمبراطورية الرومانية وكانت ممتلئة بالتلميحات إلى الوضع الأوروبي الـراهن آنـذاك. ساءت صحته ومات هناك عام ١٩٣٧، وحيدًا بائسًا وعُتِم عليه كليًا في كـلّ الاتحاد السوفييتي قرابة أربعين عامًا.

أنجز عام ١٩٢٣ روايته الشهيرة "نحن". لكن الرقابة السوفييتية لم تجز نشرها. فهرّبها إلى صديقه مارك سلونيم، رئيس تحريـر مجلـة "المهـاجر الرّوسي" التي كانت تصدر في براغ. وصدرت آنذاك في ثـلاث ترجمـات فرنسية، وتشيكية وإنجليزية، أمّا الأصل الروسي فلم يُطبع إلا عـام ١٩٧٠. وهي رواية خطرة جدًا وتعتبر الرواية الرائدة في ميدان الأدب المُعرّي لحقيقـة اليوتوبيات، ويبدو أنّ هكسلي قد قرأها وتأثّر بها، فهناك تشابه صـادم بـين رواية زامياتين ورواية هكسلي "عالم شجاع جديد". وكما يقول جورج أورويل، في عرضه للرواية، "إنّ أوّل ما نلاحظ عند قراءتنا رواية زامياتين "نحـن"، هو أنّ الحقيقة المفيدة بأنّه لعلّ رواية الدوس هكسلي "عـالم شـجاع جديـد"

تكون قد استمدت موضوعها جزئيًا من "نحن". فكلا الكتابين يعالج تمرّد الروح الإنسانية البدائية ضد عالم معقلن وآلي، وخال من الألم. وكلا القصتين تدور أحداثهما بعد ستة قرون. وهناك تشابه في جو الكتابين، ويمكن القول إنّ المجتمع هو نفسه الموصوف في الروايتين، ورغم أنّ كتاب هكسلي لا يتناول كثيرًا الوعي السياسي فهو متأثر بالنّظريات البيولوجية والسايكولوجية الحديثة، فإنّ سكان اليوتوبيا، في القرن السادس والعشرين، حسب رؤيا زامياتين، قد فقدوا فردانيتهم كليًا بحيث أصبحوا معروفين كأرقام". المدينة مسقّفة بالزجاج منعًا لدخول خوارق الطقس غير المعتدلة وعصيانات المناخ. السُكان معروفون بحروف وأرقام (حروف العلة للنساء والحروف الصوائت للرجال) يرتدي جميعهم زيًا موحدًا. أعمالهم، تفكيرهم وأوقات فراغهم يشرف على تنظيمها سلطات حكومية يرأسها مُحسن، ويمكن لهم ممارسة النّكاح فقط في النّهار وفي ساعات محددة ومسجلة على بطاقات وردية صادرة عن دوائر حكومية، ويعيشون على غذاء مركّب اصطناعي. البيوت كلّها من زجاج، وبالتالي فهي شفافة يمكن للبوليس السّياسي المعروف باسم الحراس رؤية ما يدور داخل كلّ بيت. هناك ميكروفونات لالتقاط المحادثات، وعيون وآذان آلية منتصبة في الشوارع بحيث إنّ سلوك المواطنين وكل ما ينطقون به، مُراقبٌ ومسجل من المهد إلى اللحد. وفي هذه الرواية بالذات أدخل زاميانين مفهومه الأساسي: الإنتروبيا الذي شرحه في مقال، كتب في الفترة نفسها، عنوانه "أدب، ثورة وإنتروبيا". تقول بطلة روايته "نحن" التي اسمها ي -٠٣٣ : "هناك سلطتان في العالم: التبدّد والطاقة. الأولى تؤدي إلى الرّاحة الهانئة، وإلى توازن سعيد؛ الأخرى، إلى تدمير التوازن، وإلى حركة لا نهائية بشكل مؤلم." و"إنتروبيا" مصطلح فيزيائي يمكن ترجمته بالقصور الحراري، أو التبدّد وبالتالي تدهّور وخمود. ومجازيًا، يقول زامياتين، إنّه ما إن نبدأ ببناء جدار في غابة، حتّى يبدأ

الخمودُ وتبدّدُ الطاقة. وقد نقل زامياتين هذا المفهوم من مجاله الفيزيائي إلى مجال اجتماعي: الثورة. والثورة في نظر زامياتين، هي اندلاع الطاقة الغاضب التي يشعلها الهراطقة، بعد تحطيم العقائد القائمة، فكلّ ثورة يتبعها تطوّر. أيُّ خمود متدرج (إنتروبيا) ينطوي على فقدان التحمس، وبالتالي على نمو عقيدة جديد. وزامياتين يعترف بأنّ عملية التطوّر البطيء مُجدية ومفيدة لإنسان اليوم، لكن غدًا، ستؤدي إلى خمود الفكر الإنساني، بحيث يجب على المرء أنْ يرى ويتكلّم على نحو هرطقي عن الغد. ولهذا السبب لماذا يمثل الهراطقة وحدهم الدواء الوحيد (المر) ضد خمود الفكر الإنساني وقصور حرارته. وبما أنّ الهراطقة مؤذون للتطوّر المجدي البطيء، فإنهم يتعرضون للاضطهاد والتصفيات، تمشيًا مع الأصول المتبعَة. إلا أنّ انتصار الهرطقة ينتهي بخمود أيديولوجي متدرج لا يمكن إيقافه إلا بهرطقة جديدة. فالهرطقي الحقيقي لا يمكن أنْ يكون منتصرًا. الانتصارُ هزيمة، لأن الانتصار تعقبه الدوغما والنزعة المادية المبتذلة. وكان زامياتين مؤمنًا وعلى نحو متفائل، بأنّ القانون العام للثورة اللانهائية سيمنع الإنسان من بلوغ مرحلة خمود إنتروبيا كاملة. "لحسن الحظ هذا الجو الشاعري (توقف المساجلات) لن يبلغ الزبى أبدًا. فطالما يعيش فكرٌ بشري، فلن يكون هناك إنتروبيا إيديولوجية، بل ستكون هناك ثورة، عواصف، تمردات، رياح دوّامية، مهما يرغب الآخرون بنسيم دائم".

وفي نقده للثورة الرّوسية قال: "أمس كان هناك قيصر وعبيد، اليوم ليس ثمّة قيصر، لكن العبيد بقوا. غدًا سيكون هناك قياصرة فقط". فإننا نسير باسم إنسان الغد الحر – القيصر. لقد جربنا اضطهاد الجماهير، وها نحن اليوم نجرب عهد اضطهاد الأفراد باسم الجماهير – غدا سيتحقق تحرّر الفرد باسم الإنسان... ففي أعماق الإنسان، ثمّة هذا الشّعور، العائم فردية، غير مستعد للتواطؤ وهي الكلمة العاصية المنقذة للبشرية".

في معرض سيرة جوليوس روبرت فون ماير التي كتبها عام ١٩٢٢، أوضح زامياتين مفهومه للتطور الإنساني ودور الهرطقي في المجتمع، وماير هو طبيب وفيزيائي ألماني وأحد مؤسسي علم الديناميكا الحرارية اكتشف قانون حفظ الطاقة الكلية. ونظريته كان يُنظر إليها كهرطقة لا أساس لها من الصحة العلمية. لكن فيما بعد تأكدت نظريته وقلبت كلّ مفاهيم الفيزياء. وقد وصفه زامياتين بالهرطقي والنبي والرومانتيكي العلمي التي فجرت هرطقته الخمول الراكد المبتلية به العقيدة العلمية، مشيرًا إلى أنّه: "لا يزال هناك، حتّى في زماننا هذا، أكثر من عالم أرثوذكسي يسخر مشككًا بالهراطقة الذين قد تطاولوا على هذه الأسس التي كانت مقدّسة، حتّى وقت قريب. يعيش العالم فقط من خلال هراطقته، من خلال أولئك الذين يرفضون كلّ ما يبدو معصومًا من الخطأ وثابتًا اليوم. الهراطقة وحدهم اكتشفوا آفاقا جديدة في العلم، في الفن، وفي الحياة الاجتماعية. يمثل الهراطقة، برفضهم اليوم باسم الغد، وحدهم الخميرة الأبدية للحياة وضمانة حركتها اللانهائية نحو الأمام".

أدب، ثورة وأنتروبيا (مقتطفات)

ترجمها عن الفرنسية أنطوان جوكيه

"- حدّد لي الرقم الأخير، الأكبر

-هذا مناف للعقل. إنّ عدد الأرقام لا عدّ له. كيف يمكن أنْ يكون هناك رقم أخير

-إذن لماذا تريد أنْ تكون هناك ثورة أخيرة. ليست هناك ثورة أخيرة. الثورات غير متناهية"

مِن "نحن"

في حال طرحنا السؤال مباشرةً: ما الثورة ؟ لأجبنا على طريقة لويس الرابع عشر: الثورة هي نحن؛ لأجبنا بالرزنامة: الشهر واليوم؛ لأجبنا وفقًا للترتيب الأبجدي. وإنْ عبرنا من الأبجدية إلى المقاطع اللفظية، لكانت النتيجة:

نجمان ميّتان ومعتمان يتصادمان داخل قرقعة مصمّة ويتعذّر سماعها ويشعلان نجمًا جديدًا: إنّها ثورة. الذرّة تخرج من مدارها وتخلّف عنصرًا كيميائيًا جديدًا، باقتحامها كونًا ذريًا مجاورًا: إنّها ثورة. بكتابٍ واحد، يحطّم عالم الرياضيات، أبو الهندسة غير الإقليدية نيقولاي إيفانوفيتش لوباتشيفسكي (١٧٩٢-١٨٥٦)، جدران عالم إقليدس الألفي لفتح طريقٍ داخل الفضاءات غير الإقليدية التي لا تحصى - إنّها ثورة. الثورة في كلّ مكان، في كلّ شيء؛ لا نهاية لها. فليس هناك ثورة أخيرة، إذ لا وجود لرقمٍ أخير. الثورة الاجتماعية ليست سوى رقم من أرقام لا تحصى: قانون الثورة غير اجتماعي، إنّه أكثر من ذلك بكثير - إنه قانونٌ كوني، عالمي - تمامًا مثل قانون حفظ الطاقة، قانون انحطاطها (أنتروبيا). سيأتي يومٌ نضع فيه الصيغة الدقيقة لقانون الثورة. وستتضمّن هذه الصيغة قيَمًا رقمية: الأمة، الطبقات، النجوم والكتب.

***

أحمرَ، ملتهبٌ وميّتٌ هو قانون الثورة؛ لكن قدر هذا الموت هو تصوّر حياة جديدة، نجمٍ. أمّا قانون الأنتروبيا (القصور الحراري) فهو باردٌ، أزرقُ كالجليد، كالفضاءات اللامتناهية والمجمّدة بين الكواكب. الشعلة تغادر

احمرارها لتصبح زهرية اللّون، منتظمة، حارّة، غير مميتة بل مريحة؛ الشّمس تشيخ متحوّلةً إلى كوكبٍ يصلح لطرقات كبرى، لدكاكينٍ وأسرّةٍ وداعراتٍ وسجونٍ: إنّه قانون. ولإشعال فتوّة الكوكب من جديد، لا بد من نارٍ مضرمة، كما لا بد من إبعاده عن طريق التطوّر السالكة والواسعة: إنّه قانون.

قد تبرد الشعلة غدًا أو بعد غد (في سفر التكوين، اليوم يعادل سنةً أو قرنًا). لكن يتوجّب على أحدٍ ما أنّ يرى ذلك منذ اليوم، ويتكلّم منذ اليوم بطريقةٍ هرطقية عن الغد. الهراطقة هم الدواء الوحيد (المرّ) ضد أنتروبيا (همودٍ وتبدد) الفكر البشري.

***

في العلم، في الحياة الاجتماعية، في الفن، حين يبرد فلكٌ كان في حالة غليان، تكتسي الصّهارة الملتهبة بالعقيدة – قشرة قاسية، متحجّرة وجامدة. الجَزم العقائديّ في العلم، في الدين، في الحياة الاجتماعية، في الفن، ما هو إلا أنتروبيا الفكر؛ إنّ ما يُنتجِ عن عقيدة لا يعود قادرًا على الاحتراق، يدفئ فقط ويبدو ساخنًا، فاترًا. بدلاً من عظة الجبل، تحت شمس السّماء الحارقة، إلى أيد مرفوعة وجموع باكيّة، هناك صلاةٌ مُنعسة في ديرٍ جليل. بدلاً من جملة غاليلي المأساوية "ومع ذلك، فهي تدور": ثمة حساباتٌ هادئة في حرّ مكتبٍ داخل مرصد. فوق غاليلي وأمثاله، يشيّد الأتباع ببطء صرحَهم – كما البُوليبِ (هذا الحيوان البحري الأنبوبي الشكل) يَصير مرجانًا: إنّه سبيل التطوّر إلى أنْ يأتي يوم تفجّر فيه هرطقةٌ جديدة قشرةَ العقيدة وكلَّ صرح متين متحجّر جدًا، مبنيّ عليها.

***

لا انفجارات دون خسائر. لهذا نتلف بإنصاف الصّواريخ الصّاعقة، الهراطقة، بالنار، بالفأس، بالكلمة. فالهراطقة مؤذون لكلّ "يوم"، لكلّ تطوّر، لكلّ عمل شاق، بطيء، مفيد، مفيد إلى أقصى حدود، مبدِع، مرجاني: ذلك أنّهم يقفزون بلا حذر، بحماقة من الغد إلى اليوم، إنّهم رومانطيقيون. قطع رأس بابوف عام ١٧٩٧ كان أمرًا صائبًا: أنجز في ذلك العام قفزة خطا فيها فوق مئة وخمسين عامًا. كان من الصائب قطع رأس الأدب الهرطوقي، الذي يتعرّض للعقيدة: هذا الأدب مؤذ.

لكن الأدب المؤذي هو أكثر فائدةً من الأدب المفيد: لأنه مضاد للأنتروبيا (التبدد والهمود)، إنّه وسيلة لمكافحة التكلّس والتصلّب والقشرة والطحلب والهمود. إنّه طوباوي، عبثي – مثل بابوف عام ١٧٩٧: سيكون صائبًا، لكن بعد مئة وخمسين عامًا.

***

نعرف داروين كما نعرف أنّ بعد داروين كانت طفرات، الويزمانية المكتشفة للجين كدليل، واللاماركية الجديدة القائلة إنّ الاستجابة للتأثير البيئي يمكن أنْ تورث وتُنقل خلال عملية الاختيار الطبيعي. لكنها ليست سوى شرفاتٍ صغيرة: الصّرح هو داروين. وفي هذا الصّرح، لا يوجد فقط فروخ ضفادعٍ وفطر، بل الإنسان أيضًا. لا تُشحذ الأنياب إلا حين يكون لها شيء للقضم؛ لا تصلح أجنحة الدجاجات إلا للصفق. ثمّة قانونٌ واحد للأفكار والدجاج: فالأفكار التي تتغذّى بكفتة اللحم، تفقد أسنانها تمامًا كما الإنسان المتحضر آكل الكفتة. الهراطقة ضروريون للصحة: في حال انعدامهم، يجب اختراعهم.

***

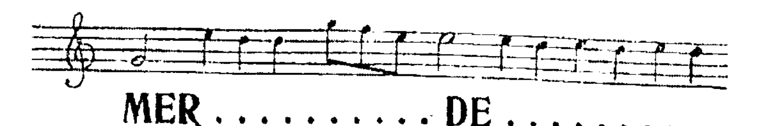
الأدب الحيّ لا يعيش على ساعة الأمس ولا على ساعة اليوم، بل على ساعة الغد. إنه بحّار تم إرساله إلى فوق، إلى الصاري حيث يمكنه رؤية السفن الضائعة، جبال الجليد العائمة والدوّامات التي ما زالت رؤيتها متعذّرة من على متن السفينة. يمكننا انتزاعه من الصاري ووضعه في غرفة مولّد البخار أو على الرافعة، لكن ذلك لن يغيّر أي شيء: سيبقى الصاري - وبالتالي يمكن لشخصٍ آخر أنْ يرى من الصاري ما كان يراه.

بحّار في أعلى الصاري أمر ضروري خلال العاصفة. حاليًا، العاصفة هنا، ومن كل صوب نسمع نداءات استغاثة. إلا بالأمس، كان في قدرة الكاتب التنزّه على متن السفينة والتقاط صورٍ فوتوغرافية؛ لكن مَن يخطر في باله أنْ يتمعّن في مشاهد بحرية داخل صورٍ، والعالم منحنيٌ بنسبة ٤٥ درجة، والأفمام الخضراء فاغرة، وهيكل السفينة يصر؟ في الوقت الراهن، لا يمكننا أنْ ننظر ونفكّر كما هو الحال قبل موتنا بهنيهة: حسنًا سنموت - ثم ماذا؟ لقد عشنا، لكن كيف؟ وفي حال علينا أنْ نحيا - أنْ نبدأ حياةً جديدة - فعلى ماذا سنعيش ولماذا؟ حاليا، إنّ ما نحتاجه في الأدب هو آفاق فلسفية شاسعة، آفاق مرئية من الصاري أو من طائرة شراعية، نحتاج إلى السؤالين الأكثر رعبًا وجرأة وراديكالية: "لأية غاية؟" و"ماذا بعد؟"

* * *

سبق أنْ مَحَت الكيمياء العضوية الخطّ الذي كان يفصل المادّة الحيّة عن المادّة الميّتة. من الخطأ تقسيم الناس إلى أحياءٍ وأموات: ثمّة أموات- أحياءٌ، وأحياءٌ- أحياء. الأموات - الأحياء هم أيضًا يكتبون ويسيرون ويتكلمون وينتجون. لكنهم لا يقترفون أيّ خطأ؛ فقط الآلات تنتج بدون أنْ تخطئ، لكنها لا تنتج سوى مادّة ميّتة. الأحياء-الأحياء يخطئون، يبحثون، يثيرون الأسئلة، القلق.

وينطبق الأمر على ما نكتبه: فهو يسير ويتكلّم، لكن يمكنه أنْ يكـــون ميتا -حيًّا، أو حيًّا-حيًّا. ما هو حيٌّ فعلاً، ولا يتوقّف أمام، أو عند، أيّ شيء، يبحث عن أجوبةٍ على أسئلةٍ عبثية، "طفلية". وربما تكون الأجوبة غير دقيقة، والفلسفة مغلوطةً - لكن ثمنَ الأخطاء أعلى من ثمن الحقائق: فالحقيقة هـــي ناتج آلي، الخطأ حيّ؛ الحقيقة تطمئن، الخطأ يُبلبل. وإذا استحال الحـــصول على الأجوبة- هذا أفضل؛ الاهتمام بأسئلةٍ سبق أنْ أُجيب عليها هـــو ميـــزة دماغ مركّب كمعدة البقرة، التي لا وظيفةَ لها، كما يعلم الجميع، سوى هضم ما سبق اجتراره.



MER . . . . DE . . . .

aux

Critiques
Pédagogues
Professeurs
Musées
Quattrocentistes
Dixseptièmesièclistes
Ruines
Patines
Historiens
Venise Versailles Pompéi Bruges Oxford Nuremberg Tolède Bénarès etc.
Défenseurs de paysages
Philologues

Essaystes
Néo et *post*
Bayreuth Florence Montmartre et Munich
Lexiques
Bongoûtismes
Orientalismes
Dandysmes
Spiritualistes ou réalistes (sans sentiment de la réalité et de l'esprit)
Académismes

Les frères siamo
D'Annunzio et Rostan
Dante Shakespeare To
stoï Goethe
Dilettantismes merdo
yants
Eschyle et théâtre d'O
range
Inde Egypte Fiesole
la théosophie
Scientisme
Montaigne Wagner Be
thoven Edgard Po
Walt Whitman
Baudelaire

ROSE

aux

Marinetti Picasso Boccioni Apollinaire Paul Fort Mercereau Max Jacob Carrà Delaunay Henri-Matiss Braque Depaquit Séverine Severini Derain Russol Archipenko Pratella Balla F. Divoire N. Beauduil T. Varlet Buzzi Palazzeschi Maquaire Papini Soffic Folgore Govoni Montfort R. Fry Cavacchioli D'Alb. Altomare Tridon Metzinger Gleizes Jastrebzoff Royèr Canudo Salmon Castiaux Laurencin Aurel Agero Lége Valentine de Saint-Point Delmarle Kandinsky Strawinsk Herbin A. Billy G. Sauvebois Picabia Marcel Ducham B. Cendrars Jouve H. M. Barzun G. Polti Mac Orla F. Fleuret Jaudon Mandin R. Dalize M. Brésil F. Carc Rubiner Bétuda Manzella-Frontini A. Mazza T. Derêm Giannattasio Tavolato De Gonzagues-Friek C. Larronde etc

PARIS, le 29 Juin 1913, jour du Grand Prix, à 65 mètres au-dessus du Boul. S.-Germain

GUILLAUME APOLLINAIRE
(202, BOULEVARD SAINT-GERMAIN - PARIS

DIRECTION DU MOUVEMENT FUTURISTE
Corso Venezia, 61 - MILAN

بيان غليوم أبولينير المستقبلي المضاد للتقاليد (أنظر ص١٧)

ملاحق

ملحق رقم ١: شارل بودلير: "تطابقات" و"الألباتروس"

تعتبر قصيدة شارل بودلير "تطابقات"، وقصيدته "الألباتروس" المنشورتان في "أزهار الشر" البيان الاستهلالي للرّمزية؛ أيَ لمفهوم شعري جديد مبني على "التطابقات"؛ البحث عن المعنى المخفي وراء المظاهر الحسيّة، الماديّة، فاتحةً الطريق إلى شعر رمزي لا يرى الواقع إلا كانعكاس لواقع أعلى، للمبادئ والعلل التي تتحكّم بالعالم. ووفق الناقد جويل دوبسكلار، فإن كلمة "تطابق" غالبًا ما توجد في المعجم الخيميائي والتصوّفي، وتقوم على الشَبه الموجود بين مختلف ممالك الطبيعة، خصوصا مملكة النبات ومملكة الحيوان اللتين تشتركان في حياة متطابقة تمثل حلول الواقع الروحي. والشّعر الرّمزي الرُّوسي تبنّى هذا المشروع الشّعري وخصوصًا في تطوّره على يد شعراء الرّمزية كمالارميه، بعد وفاة بودلير. وكما يقول دويسكلار، فإن هناك نمطين من التشابهات: التطابقات العمودية عالم أرضي/ عالم علوي، والأفقية بين مختلف الحواس، فالشاعر هذا "الأمير" المتأرجح بين سوداوية تشدّه إلى الأرض ومثالية تناديه، هو الوسيط بين الطبيعة والإنسان، فهو الوحيد الذي يمكن له أنْ يتلقّى بعمق أحاسيس الطبيعة، الإلهام الأوّل للشاعر.

أما قصيدة "الألباتروس" فقد كتبت عام ١٨٥٩، كذكرى رحلة بحرية قام بها بودلير عام ١٨٤١، وما قرأه من "مغامرات أرثر غوردن بين" لإدجار ألن بو التي تصف البحّارة. ومع أنَّ الموضوع رومانتيكي لكن مقاربة بودلير له جديدة كلّ الجّدة. فمن جانب يمنح واقعية للحدث، ومن

جانب آخر، يشيع جوًا رمزيًا تتأرجح فيه المشاعر الثنائيــة: أرض/ســماء، ارتفاع/سقوط... لكن في جو دائم التوتر.

تطابقات

الطبيعة معبدٌ أعمدتُه الحيّةُ
يصدر عنها أحيانًا كلامٌ مُبهم؛
يمرّ بها الإنسان عَبرَ غاباتِ رموزٍ
تَراقبُه بنظرات أليفة.

كالأصداء المديدة
التي تختلطُ بعيدًا
في وَحدة عميقة غامضة،
مترامية الأطراف كاللّيل،
شاسعة كالنّور،
تتجاوبُ العطورُ،
والألوانُ والأصوات.

هناك عطورٌ ناعمة كبَشَرة الأطفال،
عذبة كالمزامير، خضراء كالسُّهول،
وأُخرى، مُفْسَدة، ثريّة وظافرة،

لها انتشار الأشياء اللامتناهيّة، كالعَنْبَر، المِسْك،
لُبان جاوَة ءِالبَخور،
تُعظِّمُ نَشوات الفكر والحواس..

الألْباتروس

غالبًا، ما يأسرُ الملاّحون، لكي يَلْهُوا،
الألْباتروسَ، طيرا بحريًا كبير الجَناحين،
رفيقَ سفر متراخيا، يتعقّبُ
السفينةَ وهي تنسرح فوق اللُّجج المريرة.

ما إنْ يضعونَهُ على سطحها
حتى يتركَ مَلكُ الزُّرقةِ هذا، خَجِلاً ومتعثِّرًا،
بنحوٍ يُرثى له، جَناحيه الأبيضين الواسعين
يجبوان جَنبَهُ كمجذافين.

هذا المسافر المجنّح، كم هو أخرقُ وخَرِعٌ،
هو الذي كان جميلاً منذ حين، وها هو مضحك وقبيح،
بعضُهم يكايدُ منقارَهُ بغليونِه الصغير،
والآخرُ يَعرجُ مُقلِّدًا الكسيحَ الذي كان يعتلي الأجواء،

الشاعر كأمير الغَمام

ساكنُ العاصفةَ، ساخرٌ من النبّال؛

منفيٌ في الأرض بينَ صيحات الاستهزاء،

يعيقه عن المسير جَناحاه العملاقان.

ملحق رقم ٢: Décadence

الكلمة أصلها لاتيني decadere وتعني السقوط. وارتبط معناها قبل القرن التاسع عشر بسقوط الإمبراطورية الرومانية، وهي تعبّر عن التداعي لنظام وانحلاله الذي يؤدي إلى سقوطه. غير أنّها ستأخذ معنى أدبيًا في العقد الثالث من القرن التاسع عشر، أي حين أجرى الناقد المحافظ ديزيري نزار في كتابه "دراسات نقديّة وأخلاقية عن شعراء الانحلال اللاتيني" (١٨٣٤)، موازنةً بين أدب عصره الفرنسي والأدب الروماني المتأخر. وتعتبر هذه الدراسة هي الأولى في إدخال مصطلح الأسلوب الانحلالي في الأدب، إذ بيّن انحلالا متشابها بين الرّومانتيكيين الفرنسيين والشُعراء اللاتينيين: وصفٌ مبالغ فيه، اهتمامٌ بالتفاصيل، وإعلاء سلطة المخيلة على سلطة العقل: "في فرنسا، موطن الأدب المعتدل والعملي، ليس للكاتب الفرنسي سوى المخيلة، ومهما كانت من النوع النادر، فإنها لا تجعل كاتبًا عظيمًا. ففيه تأخذ المخيلة مكان كلّ شيء، فهي التي تتصوّر، وتضطَلِع، إنّها ملكة تحكم دون محاسبةَ. لذا لا يجد العقل مكانه في أعمال هذا الكاتب. ثمّة أفكار عملية تطبيقية، لا شيء له حياة حقيقية، لا فلسفة ولاأخلاق".

يجب التمييز بين معنيين تتضمنهما كلمة décadent، الأوّل معنى قدحي يحمل ترسبات قديمة يطلق كشتيمة "منحط"، "انحطاطي"...إلخ والآخر معنى أدبي يعبّر عن فترة أدبية تتميّز بأسلوب جمالي حديث عاشتها العقود الثلاثة الأخيرة من القرن التاسع عشر، وأفضل ترجمة لهذا المعنى الأدبي هو انحلالي، لتتميّز عن المعنى السلبي الأول. إذ من الأفضل أنْ نترجم عبارة

كـ Baudelaire le décadent بـ "بـودلير الانحلالـي"، علـى أنْ نترجمهـا بـ"بودلير المنحط"، فكلمة "منحط" لها استخدام سيئ وشائع.

يُعتبر الناقد الفرنسي بول بورجيه أوّل من نظّر "الانحلال" كجنس أدبي آخذ، في نظره، بالتصاعد بعد بودلير، وذلك بعقـده "مقارنـة بـين النمـوّ الاجتماعي نحو الفردانية والمظاهر الفردانية للغة الفنية". موضّحًا "أن قانونًا واحدًا يحكم كلا تطوّر وانحلال العضو الحي الآخر الذي هو اللُّغة. الأسلوب الانحلالي هو حيث وَحْدة الكِتاب تتداعى لتفـسح المجـال إلـى اسـتقلالية الصفحة؛ والصفحة تتداعى لتفسح المجال إلى استقلالية الجملـة؛ والجملـة تتداعى لتفسح مجالا إلى استقلالية الكلمة".

و Le style de décadence "الأسلوب الانحلالي"، إذنْ، كما يوضّح ماتي كالينسكو، "هو بكل بساطة أسلوبٌ مفضّلٌ لكل تظاهر غير مُقيَّد للفردانيـة الجماليـة؛ أسلوب تخلّص من كلّ المستلزمات التسلطيّة التقليدية كالوَحْـدة، التراتـب، الموضوعية...إلخ. الانحلال والحداثة يتطابقان في رفضهما طغيان التقاليد". كما أنّ "الانحلالية" تمثّل فترة أدبية فردانيّة، جريئة، متطرّفة في ثيماتها، غير خاضعة لقواعد أدبية وأخلاقية مرسومة سلفا. وكُتّابها لا تهمهم الحياة الواقعية، وإنّما كانوا يتوسلون فراديس مصطنعة، وعوالم هلوسات تسببها المخدرات. وبفصلهم الفنّ عن الهدف المرسوم له؛ محاكاة الطبيعة، شـكّلت الانحلاليـة خطًا فاصلا أساسيًا بين جمالية قديمة وجمالية حديثة.

ويقول بورجيه: "هناك ثلاثة أشخاص في بودلير (البـاطني، الفـاجر والانحلالي)، هؤلاء الأشخاص الثلاثة حديثون جدا، والأكثـر حداثـة هـو توحدُهما: أزمة الإيمان الديني، الحياة في باريس، والروح العلمية للأزمنـة التي ساهمت في صياغة ومزج هذه الملكات الثلاث، التي كانت لوقت قريب، منفصلة بعضها عن بعض إلى حد التصوّر أنّه من الصعب التصالح بينها".

ومفهوم الرومانتيكيين للفردانية وتمرّدهم على الأشـــكال الكلاســيكية والأخلاق المحافظة، ساعد على صياغة أسلوب حياتي واع ذاتيًا سمح للأفراد ليس قبول فحسب بل أيضًا الاحتفال بأفضليات وميول اعتبرت تقليديًّا منحرفة ومنافية للآداب.

بالنسبة إلى بورجيه "إن الانحلال الاجتماعي لا يتناقض قطعًـــا مـــع الإنجاز الفنّي؛ على العكس إنّه قد يفضي إلى خلق روائع. هذه النظرة عــن العلاقة بين الفن والمجتمع تعكس المفهوم القائل إنّه كلّما كان الفساد والتداعي كبيرين، المُثُل الفنية تسموا بهما.

وكتب بودلير: "ألا يبدو للقارئ، كما يبدو لي، أنَّ لغة الانحلال اللاتيني الأخير – تأوّه سامٍ لشخص قويّ البنية وقد تحوّل وهيّئ سلفًا للحياة الرُّوحيّة – مناسبة على نحوٍ فريد للتعبير عن العاطفة كالتي أدركَها وأحسَّ بها العالَمُ الشّعري الحديث".

في الواقع، إنّ الانحلال هو التيّار الوحيد في تاريخ الأدب الذي لم يكن مدرسةً لها بيانها، ولا حركةً لها قائد. ومما زاد الطين بلّة، هـــو أن معظـــم شعراء القرن العشرين تجنّبوا تعريفها، مكتفين بتسميتها بـــ"المرض" محاكاة لعنوان إحدى قصائد بودلير "عروس الشّعر المريضة". إنها "فن الموت بشكل جميل"، كما قال فيرلين.

وقد أصدر أناتول باجو ما بين ١٨٨٦ – ١٨٨٩، مطبوعة عنوانهـــا "الانحلال الأدبي والفنّي"، دعا في بيانه "الشباب لينشروا فيها، فهـــي منبـــر منفتح للجميع، تقبل بكلّ شيء إلا المُبتذَل"! ونشر افتتاحيـــة تعتبـــر بيانـــا، عنوانها كلمة منحوتة Décadisme أي انحلاليّة، وقد رحّب بول فيرلين بهـــذا النّحت اللُّغوي واعتبره "ضربةَ عبقرية سهلة الاستخدام وتـــزيح بـــلا شـــك المفهوم الانحطاطي لكلمة انحلال". والغريب أنّ باجو كتب افتتاحيته بنبـــرة

طليعية مؤكدًا فيها أنّ الانحلال مشروع تحديثي: "كان القدماء يلائمون عصرهم. نحن أيضًا نريد أنْ ننتسب إلى زماننا. البخارُ والكهرباءُ هما عنصرا الحياة الحديثة، لا غنى عنهما. ينبغي أنْ يكون لنا أدبٌ ولغةٌ منسجمان مع تطوّر العلم. أليس هذا حقنا؟ وهل هذا هو الانحلال؟ فليكن انحلال. نقبل الكلمة. إنّنا انحلاليون، بما أنّ الانحلالا ليس سوى مسيرةِ البشر الصّاعدة نحو مُثُل يظنّ الناس أنّها بعيدة المنال."

غير أنّ محاولة أناتول باجو هذه لم تؤثر تأثيرًا كبيرًا لأنّ معظم الشُعراء التفّوا حول جان موريـاس بسبب بيانه "الرّمزيّة". وتجب الإشارة هنا إلى أنّ ثَمّ عددًا من النقاد يعتبرون نزعة الانحلال فرعًا من فروع الرّمزية.

هناك أعمال روائية توصف بالانحلال كرواية هويسمان: "بالمقلوب" (١٨٨٤)، ورواية غوستاف فلوبير "سالامبو" (١٨٦٢). أمّا على صعيد الشِعر، ثمة سوناتة بول فيرلين "خمول" التي جاء في مطلعها:

"أنا الإمبراطورية في آخر انحلالها

ينظر البرابرة البيض الطوال يمرّون

ناظمين توشيحات بليدة بأسلوب ذهبي

حيث خمول الشمس يرقص بين الأبيات"

وقصيدتا بودلير "عروسة الشّعر المريضة" و"جيفة" Une Charogne (ولها معنى مُضمَر هو داعرة)، التي تبدأ بسرد مشهدي يذكِر فيه حبيبٌ حبيبتَه بـ"جيفة نكراء" سبقَ أنْ شاهداها "في صبيحة يوم جميل"، "قوائمها مرفوعة كمومس تحت أشعة الشمس... يطنُّ الذبابُ طنينه فوق بطنها العفن الذي تسيل منه الديدان؛ كخلقٍ يُرَجّع نغمًا غريبًا"، ويقول لها بأنّها ستكون

شبيهة بهذه القاذورة، بعد أنْ تُغَسّل وتُكفَّن، وعندها عليها أنْ تقول للديــدان التي ستقبّلها قضمًا، بأنه "يحتفظ بشَكْلِ حبيباته المتحلّلة وجوهرهن السّماوي".

أمّا صفة "الانحلالي" التي كانت منتــشرة وســط الــشُّعراء الرّمــزيين الرُّوس، فهذه مشكلة عويصة، لم يستطع أيّ ناقد أنْ يؤكّد بدقّــة مــاذا كانــت تعني: أتعني انحلالا في السلوك الحياتي للشُّعراء أم انحلالا في المواضيع التي يتناولها بعض هؤلاء الشعراء؟ فالرّمزية سواء كانت انحلالية أو غير انحلالية، باتت على يد الشّعراء الرمزيين الرّوس فلسفة تصوّفية ميتافيزيقية، فكلّ واحد منهم أخذ يشعر وكأنّه موئلٌ للكشف عن واقع روحــاني. فأصــبح مــصطلح "الانحلال" مائعًا في ثنائيات مُنبثة في أعمالهم وسلوك بعضهم: وثنية ومسيحية جديدة؛ حالة ما وراء الخير والشر وبحوث تصوّفية؛ نزعات تكــره الــسياسة وانهماك سياسي نشط؛ فجورية ونبالة، كونية وعنــصرية ســلافية؛ مجافــاة أرستقراطية للحشود وميل نبوئي مشحون برغبة المشاركة في التعليم...

ويعتقد ريناتو بوغيولي أنّ ولع بعض الرّمزيين بمواضــيع متطرّفــة كالجنس، المرض، الموت...، كان مظهرًا من مظاهر احتجاجهم على تزهّد العصر السابق لعصرهم. كما أنّ الفردانيّة سمة الانحلال الرئيسة، أصــبحت نرجسية لدى الرمّزيين الرّوس إذا كانوا يكثرون من الحديث عــن أنفــسهم وأعمالهم. بحيث أنّ تروتسكي كتب عن أندريه بيلي هذه العبــارة القدحيــة: "يَهتمّ دائمًا بأناه، يروي قصصًا عن أناه، يدور حول أنــاه، يستنــشقُ أنــاه، ويَلعقُ أناه".

ملحق رقم٣: فيليمير خليبنيكوف: تعويذة بواسطة الضَحك

نشر فيليمير خليبنيكوف قصيدته "تعويذة ضَحِك" عام ١٩١٠ في كرّاس جماعي عنوانه "أستوديو الانطباعات". وقد أثارت ضجيجًا كبيرًا وسط الأدباء الرُوس، وسخر منها البعض، والآخر رحّب بها كإضاءة لشعرية جديدة، وشهرتها عتّمت على معظم أعماله الشّعرية المليئة بالاشتقاق الشّعري والكلمات الجديدة، التي استمد منها الشّكلانيون الرُوس، أفكارهم النقدية. وثمّة دلالة طليعية للقصيدة هذه: فهي مكتوبة في أوجّ الحركة الرّمزية التي يقوم مبدأها الشّعري على التناغم والصّمت والجمالية، بينما مستقبلية خليبنيكوف تفضّل النشاز ولغة الشّارع وأصواته، وبهذا تدلّ القصيدة على استهزاء بالرّمزية، كما ينطوي نشرها على إشارة ثقافية إلى فلسفة هنري برغسون خصوصًا إلى كتابه واسع الانتشار آنذاك: "الضحك".

بنى خليبنيكوف "تعويذة ضحك" على اشتقاقات جذر فعل "ضَحِكَ"، وذلك بزيادة سوابق prefixes ولواحق suffixes إلى الفعل، ناحتًا كلمات جديدة ذات صوتيات إيقاعية. والقصيدة تعتمد بناء صرفيًا وجملا اقتضائية، للكلمات المنحوتة فيها بروز أكثر، والقوافي بالمعنى المعروف غير موجودة، لكنها تعتمد التوزيع الأوركسترالي للصوائت والصوامت، كما يوضّح الباحث نيلس أكه نيلسون:

حينما قررتُ ترجمة هذه القصيدة، وقفت على صعوبتين اثنتين تتبناهما القصيدة أساسًا، أولاهما: في اللّغة الإنجليزية وفي الفرنسية، مثلا، هناك إمكانية زيادة سوابق ولواحق، مثل اللّغة العربية التي تعرف إجراءات السّوابق واللّواحق والحشو ليتغيّر المعنى او يتّسع لكن علينا في عدد من الحالات إضافة كلمة جديدة للتوصل إلى المعنى المتعلّق بالكلمة الأصلية. فمثلا في الإنجليزية "laugh يضحك" يكفي أنْ نضيف بادئة re ليكون لدينا كلمة جديدة واحدة وهي relaugh التي لا يمكننا ترجمتها، عربيا، بكلمة واحدة مقابلة، بل بكلمتين: "يعاود الضحك" إلا إذا اخترنا صيغة "ضحّاك" مبالغة لاسم الفاعل "ضاحك". هل أترجم القصيدة، إذن، حرفيا على حساب الإيقاع الصوتي واللّعب الاشتقاقي، فيأتي البيتان الأولان شيئًا من هذا القبيل: "كفّوا عن الضحك، يا ضحّاكون/ انفجروا ضحكا يا ضحّاكون"! وأخرى الصعوبتين هي أن هذه القصيدة لم تكتب لإيصال معنى محدد، وبالتالي على المترجم تحديده ثم إبرازه، وإنما على العكس كتِبت على أمل أنْ تكشف هي، في مهبّ أصوات الحروف والتشقيق اللّغوي، عن معان جديدة لم تُحدد من قبل. وفي مسيل هذه التساؤلات، وجدتُ، في أثناء بحثي عن كلّ ما كتب بالفرنسية والإنجليزية عن خليبنيكوف، دراسة قديمة بالإنجليزية حول ترجمة هذه القصيدة، كتبها الباحث المختص بالآداب السلافية نيلس أكه نيلسون. أخضع فيها عشر ترجمات ألمانية، إنجليزية، فرنسية وبولونية، للنقد والتمحيص مبيّنا ابتعاد هذا المترجم عن الأصل واقتراب ذاك منه، وبالأخص من زاوية توزيع الشّاعر للحروف الصّائتة والتلاعب بالجرس الإيقاعي للاشتقاق الروسي. وكيف أنّ كلّ واحد من المترجمين حاول أنْ يستفيد من الإمكانيات التوليدية لكلمة "ضَحِك"، في اللغة المنقول إليها. ومع هذا، فإنّ كلّ هذه الترجمات، مضافًا إليها تلك التي تمّت بعد ظهور هذه الدراسة، بقيت مجرد تقليد للأصل وليس نقله. غير أنها أعانتني على أنْ أسلك طريقًا جديدًا ألا وهو "الترجمة على منوال الأصل"، بدلا من "الترجمة عن الأصل".

تعويذةُ ضَحْكِن

انتمُ أضحكتم الضَّحوكَ

ضحكًا ضاحكا

تضحّكوا استضحكوا ضِحكتُكم أضْحوكةٌ

ضُويْحِكٌ ضِحكتهُ مُستضحكًا

مِضحاكُكم مُتَضحِكُ

ضَواحِكٌ أضْحَكت المِضْحاكَ

تضاحكوا ضِحكويا بضحكته تُضاحِك ضاحكا

بضاحِكٍ للضحك لا تضحكوا

ضُحيكة الضاحك تَضحيكُ

استضحِكوها ضحكة تضحّكا

وأنتمُ أضْحَكتم الضَّحوكَ ضِحكاً ضاحكا.

ملحق رقم ٤: قصيدة ماندلشتام التهكَمية بستالين

في مطلع ١٩٣٤، قرأ الشّاعر الرُوسي الكبير أوسيب ماندلشتام، اللاعب الأساسي في تأسيسِ الحركة الشعرية الطليعية الرُوسية، المابعد رمزية، المعروفة باسم "الذروية (من ذُروة)، قصيدة تهكّمية بستالين أمام جمع من الأصدقاء. وفق زوجته ناديزدا في مذكراتها، ليست هناك مخطوطة على الإطلاق لهذه القصيدة، وإنما فقط قرئت، ويبدو أنّ البعض حفظها عن ظهر قلب، وعن هذا الطريق وصلت إلى أسماع رجال الأمن السرّي، فاعتقلوا الشّاعر يوم ١٣ أيار ١٩٣٤، ثم اقتحموا بيته بحثًا عن المخطوطة، فلم يعثروا على شيء من هذا القبيل. حاول بعض الشعراء التدخّل لدى ستالين للعفو عنه، ومن بين هؤلاء كان بوريس باسترناك، الذي حاول قدر الإمكان إقناع ستالين. وبالفعل، تم تخفيف العقوبة عليه من الإعدام إلى النفي، فنفي إلى إحدى مدن روسيا الأوروبية، وبقي هناك سنوات عديدة يعاني من المرض والفقر والعزلة. وحاول ماندلشتام، في لحظة يأس جنوني، كتابة قصيدة مدحية عنوانها "أنشودة إلى ستالين"، على أمل أنْ يعود إلى موسكو ويواصل حياته طبيعيًا... لكنّها لم تجد نفعًا. إذْ في آب ١٩٣٨، تمَّ اعتقاله وهذه المرة أُرسِل إلى معسكر اعتقال في سيبيريا، فاشتدّ عليه المرض ومات في ٢٧ ديسمبر عام ١٩٣٨.

قرأتُ كلّ ما توفّر من ترجمات لقصيدة ماندلشتام التهكّمية هذه، وكان هناك ما يقارب عشر ترجمات... ووجدت أنّ كلّ مترجم حاول أنْ يقلد النّص الأصلي على أنْ يترجمه ترجمةً أمينة. وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الشّاعر الأمريكي المشهور روبرت لويل كان يفضّل مصطلح "تقليد" كتسمية لكلّ ترجمة يقوم بها.

من بين الاختلافات التي لاحظتها بين كلّ الترجمات الفرنسية والإنجليزية لقصيدة ماندلشتام، هو ترجمة البيتين الأخيرين. فقد ترجمهما روبرت لويل، على النّحو التالي: "بعد كلّ إعدامٍ، يضع كأيّ قبائلي جيورجي/ توتًا أحمر في فمه". في ترجمة دبليو أس ميروين: "يدحرج الإعدامات على لسانه كثمرات عِنبيّة/ متمنيًا معانقتهم كمثل أصدقاء من الوطن".

في الحقيقة، إنّ الترجمة الحرفية لهما هي التالية: "كلُّ إعدامٍ توتٌ أحمر/ وصدرُ الجيورجي جدّ كبير". أمّا المترجمون الفرنسيون فإنّهم قدموا صيغة أكثر وضوحًا: "كلُّ إعدامٍ مأدبةٌ / وكبيرةٌ هي شهيّة الجيورجي".

الباحثة الروسية "اليانو" التي ساعدتني على شرح القصيدة كلّها، قالت لي: "عندما يقرأ الرّوسي هذين البيتين، فمن بين ما يفهم هو التالي: إثرَ كلّ إعدام، يشعر بالهناء والافتخار. وأنّ التوت لا يرمز فقط إلى الدم بسبب لونه الأحمر، وإنّما كذلك يعبّر عن الرّخاء والانشراح". عندها، شعرتُ أنّ هناك شيئًا من الصّواب المتناثر في ترجمة هذا وذاك، وأنّ كلّ مترجم أراد وضع نسخةٍ تنقل روحية قصيدة ماندلشتام ضمن الإدراك العام للغة المنقول إليها. ففكرت أنّ قراءة مقالات عن الوضع الثقافي في ثلاثينيات روسيا السّتالينية، قد تكون عاملا مساعدًا للم شمل المعنى الرّئيسي للقصيدة، وبالتالي الاستفادة من كلّ هذه التمثلات/ الانتهاكات لحرمة الأصل. فمثلا إنّي وجدتُ، في كتابِ مذكّرات زوجة ماندلشتام، إشارةً إلى أنّ أحد العاملين في سكرتارية مكتب ستالين، كان يشعر بالقرف من أنّ الوثائق التي يطلبها ستالين تعود دائما ملطّخة بالدهن، وهذا يعني أنّ أصابع ستالين كانت شحميّة بالفعل... وربما من هذا المصدر استوحى ماندلشتام البيت الخامس في قصيدته.

ملاحظة أخيرة: في قصيدته، لم يسمّ ماندلشتام ستالين "الجيورجي" وإنّما "الأوسيتي". ومع أنّ أم ستالين من أصل أوسيتي والأوسيت هم سكان شمال جيورجيا، فإنّ ستالين كان يفتخر بأنّه من جيورجيا، ومعروفاً كجيورجي. ومن هنا فضّل بعض المترجمين ذكر "الجيورجي" بدلاً من "الأوسيتي":

نعيشُ صُمّاً فلا نسمع ما تحتَ أقدامِنا

بل كلامُنا لا يُسمع على بعد عشر خطوات

في حين جَبليَ الكرملين يُذكَر

في أيّ حديث مهما ابتسر.

غليظةٌ كالديدان أصابعُه الزفِرة

ومن شفتيه تتساقط كلماتٌ فصيحة

ثقيلةٌ كعيار الميزان

له شوارب صُرصارية هزّاءة

وجزمةٌ طويلةُ السّاق من جلدٍ لمّاع.

حواليه قادةٌ أعناقُهم أعناق الدجاج؛

أنصافُ رجالٍ يلعبُ بهم ويداهنهم

فيصهلون، ويتأوّهون، ويموءون

ولا يعربد أحدٌ سواه قاذفًا بوجوههم أوامرَه
يُفبرِكُ مرسومًا إثر مرسومٍ
كنعالِ الخيل يرمي بها الرأسَ،
الأربةَ، الصدغَ أو حاجبَ العين.

كلُّ إعدامٍ وليمةُ توتٍ أحمر
تملأ صدرَه بالانشراح والغرور
وصدر الجيورجي أوسع الصدور!

ملحق رقم ٥: زابولوتسكي، أولينيكوف وأعضاء "أوبيريو" الآخرون

إلى جانب دانييل خارمس وألكسندر فيدنسكي، ضمت حركة "أوبيريو" (انظر فصل: "المعنى المنشق..")، كتابًا وشعراء لعبوا دورًا كبيرًا في مرحلة تأسيسها ورسم معالمها. من بينهم نيكولاي زابولوتسكي (١٩٠٣-١٩٥٨)، العضو الوحيد الذي كان له ديوان شعر مطبوع "أعمدة" (١٩٢٩). وقد انضم إلى حركة "أوبيريو"، بعد أنْ كتب مع خارمس "إعلان ثلاث ساعات يسارية". غير أنَّه بسبب مشاحناته المتواصلة مع فيدنسكي، ترك الحركة عام ١٩٣٢، وواصل كتابة قصص للأطفال، وعمل مترجمًا إلى أنْ اعتقل عام ١٩٣٨ وأرسل إلى معسكر الاعتقال الغولاغ. وبعد أنْ أطلق سراحه عام ١٩٤٤، راح يتجه نحو أشكال كتابية تقليدية وأصبح، بعد الحرب العالمية الثانية، شاعرًا مقبولا في الوسط الأدبي الرسمي. ولخص الشَاعر الرَوسي الكبير جوزيف برودسكي إنجازه بالعبارة التالية: "لقد فعل زابولوتسكي للأدب الرَوسي في القرن العشرين ما فعله غوغول للأدب الرَوسي في القرن التاسع عشر". في أواخر حياته قال: "إني أعتَمد على القارئ الذكي الذي له استعداد لاستخدام عقله كما يستخدم مشاعره لتذوق الشِعر". هنا مطلع قصيدته "معركة الفيلة":

اسمع، يا محارب الكلمات

دع الليل يغني بسيوفك.

خيْلُ النعوت تدوس

دمى الأسماء، المتداعيةَ

الخيّالة ذوو الشعر الأشعث

يدحرون دبّابات الأفعال

وقنابل الملاحظات الاعتراضية

تنفجر لهبًا فوق الرءوس.

معركة الكلمات، قتال المعاني

ثمّة ضجيج عام في برج تركيب الكلام.

أما نيكولاي أولينيكوف (١٨٩٨-١٩٣٧)، الناشر الشّيوعي في النّهار، والطليعي في اللّيل"، كما كان يسميه البعض، فقد انضم إلى الحزب الشيوعي السوفييتي عام ١٩٢٠ وبقي فيه حتى إعدامه عام ١٩٣٧ بعد أنْ كتب اعترافًا تحت التعذيب بأنّه يعمل في منظمة تروتسكية يسارية معادية للسوفييت. أنشأ عام ١٩٢٥ دارَ نشرٍ تعنى بأدب الأطفال في لينينغراد. مع أنّه لا يمكننا اعتباره عضوًا بكل معنى الكلمة، فإنه يعتبر جزءًا من تاريخ حركة "أوبيريو". ويعود ذلك إلى كونه تبنى معظم مواقفها الشعرية، وحافظ على صداقة حارة وعميقة مع مؤسسيها، إذ بفضله تحسنت أوضاع خارمس وفيدنسكي المعيشية، فمجلته "القنفذ" الصادرة عن الدار، هي المجلة الوحيدة التي كانت تشير كتاباتهما للأطفال. ضاعت معظم أعماله، ولم يبق منها سوى ١٥٠٠ بيت شعر. يتميّز شعرُه بفكاهة سوداء ترصد حالات غريبة. فمثلا كتب قصيدة عنوانها "الذبابة" تتحدّث عن شخص يروي كيف وقع في غرام ذبابة عندما كان شابًا، وكان غالبًا ما يتأمّل جمالَها بالميكروسكوب واكتشف أنّ الذبابة هي أيضا كانت

مغرمةً به؛ وأنّ أحدهما يكمّل الآخر ويقبّله. وعندما كبر راح يعاني الأمراض، والذبابة ماتت منذ زمان، فبقي وحيدًا متحسّرًا على الأيام الحلوة مع ذبابته ذات السيقان المتعددة. أمّا قصيدته "تشارلس داروين"، فهي تروي كيف أنّ داروين ذات يوم، راح يتفحّص طائرًا صغيرًا قصيرَ المنقار، فاكتشف كم هو جميل هذا الطائر بحيث وجد نفسَه مقارنةً به لاشيء، فأخذ داروين يلعن الطبيعة لقسوتها في خلقه دميمًا، فأخرج مسدسه وأطلق النار:

تشارلس داروين كان بيولوجيًا مشهورًا

لكن لم يكن جميل الوجه.

وهناك أيضا كتّاب النثر كالفيلسوف ياكوف دروسكين (١٩٠٢-١٩٨٠) فله أعمال كثيرة فلسفية ولاهوتية وشعرية ويوميات ودراسة عن باخ، ولا ننسى دوره العظيم في الحفاظ على مخطوطات خارمس وفيدنسكي وأولينيكوف وإنقاذها من الضياع... فلولا دروسكين لما كان هناك تراث اسمه أوبيريو. أما الفيلسوف الغريب ليونيد ليبافسكي (١٩٠٤- ١٩٤١) الذي مات أثناء معركة لينينغراد، فقد ترك مخطوطات فلسفية ولغوية منها "نظرية الكلمات" و"رسالة في الماء"، وكان يعتبره خارمس "منظّر حلقة الرتبة".

ختاما، آمل أنْ يقوم مترجم دقيق بنقل، عن الروسية وليس عن لغة ثانية ومع مراجعة دقيقية (لأنها جد متشابكة ومتجذرة في اشتقاقات اللغة السلافية)، رواية "أعمال وأيام سفيتونوف" التي كتبها أحد مؤسسي "أوبيريو" قسطنطين فاغينوف (١٨٩٩-١٩٣٤) الذي مات بمرض السل. فهي رواية غريبة تعتبر جزءًا من تراث "أوبيريو"، بلغتها الفريدة واعتمادها على مونتاج شبه سينمائي مذهل في خلق الشخصيات ووصف الأحداث البشعة التي يمرون بها. وبطل الرواية سفيستونوف هو كاتب شاب يبحث عن رواية، فيجدها مشهدًا فمشهدًا،

حدثًا فحدثًا، شخصية فشخصيةً. هكذا نجول معه في شوارع بطسبورغ الخلفية وحدائقها، وهو يتصيّد أبطالَ روايته من العالم الحقيقي، ويسيّطر على ماضيهم في مخطوطته. وسفيستونوفوف لا يدخل بيت أحد دون أنْ يرى مكتبته فيدوّن عناوين الكتب ويطّلع على محتوياتها ليستخدم جزءًا منها في روايته. ففي نظره، ليس ثمّة مبدأ أخلاقي، وليس هناك اختلاف أساسي بين الميت والحي، فكلّ ما لديه هو موهبة اختلاق شخصيات وهمية من كائنات موجودة. فها هو يقول: "أمس فكّرت أنّه من الضروري أنْ تكون امرأة في الرواية، لذا أخذت رواية ماثوران (ملموث التائه)، ورواية بلزاك (الجلد غير المدبوغ) وحكاية هوفمان (القِدر الذهبي)، فاختلقتُ من كل هذه الروايات هذا الفصل المتعلّق بشخصية المرأة". "أعمال وأيام سفيتونوف" تسرد معاناة روائي لا يرى في أصدقائه سوى مواد لشخصياته. لكن هذا لايعني أنّ بطل الرواية يشبه ذاك الذي يكتب قصائده بلصق جملة من هذا الكتاب وعبارة من تلك الصحيفة. على العكس، إن سفينونوف، بالسطو على ماضي الشخصيات الحقيقية ووقائع حياتها، ينتج شخصية مركبة للمجتمع الذي تعيش فيه تلك الشخصيات. والرواية تبلغ الذروة عندما يكتشف، في المخطوطة، أحدُ أصدقائه نفسَه شخصيةً روائيةً.

ملحق رقم ٦: تيَار الثقافة البروليتارية

فتحت الأعوام الأولى من ثورة أكتوبر، النقاش حــول دور الإبــداع في العملية الثورية. فالموقف الماركسي الذي كان سائدا يــتلخص بالتــالي: "إنَّ البنية الاجتماعية لمجتمع معطى تعتمد علىِ الطريقة التــي يلبّــيِ فيهــا المجتمع الاحتياجات الاقتصادية. ووفقًا لهذه النظرية الماركسية، فإنــه تــمّ تشييد، فوق أسس الإنتاج وعلاقات مجموعة اجتماعية بالأخرى في سيرورة الإنتاج، بنيةَ الدين، الأدب والفن، الفوقية التي تكوّن ثقافة مجتمع معطى. فإذا كان المجتمع مقسمًا إلى طبقات، فإنَّ هذه البنية الفوقية الثقافية ستعكس مفهوم الطبقة السائدة الحياتي. فالأدب لن يعبّر عن فكر ومشاعر الإنسانية ككل، إلا بعدما يتأسس المجتمع اللاطبقي". وبما أنّه لم يكن هناك بعد نظرية واضــحة يمكن أنْ ينتهجها الإبداع، ساعد هذا الوضع على ظهور كتّاب ومجموعــات أدبية، يحاول كلّ منهم أنْ يدلو بدلوه في هذا الموضوع الشائك. وأخذ بعض الكتّاب يحاربون المستقبلية داعين إلى ثقافة بروليتارية، أي جعل الفــن فــي خدمة الثورة. وقد تأسست مجموعة "الثقافة البروليتارية" بزعامة بوغدانوف من أجل "تأسيس أدب طبقي بروليتاري". ذلك أنّ سيطرة البروليتاريا في كلّ الحقول الثقافية، هي في نظر بوغدانوف، شــرط أساســي لإقامــة ســلطة البروليتاريا على المجتمع ككل، فالفن وسيلة لتنظــيم قــوى البروليتاريــا". والأساس النظري لكتّاب "الثقافة البروليتارية" هو "أنّ الكائن يُحدّد الوعي... وهذا يعني أنّ كلّ ثقافة ما هي سوى تعبير عن نظام اجتمــاعي اقتــصادي معطى، ونتاج طبقة محددة. الأدب، الفن، العلوم كلّ هذه ما هي سوى بُنــى فوقية مشيّدة فوق البناء الأساسي للنظام الاقتصادي.

وفي مؤتمرهم الأول عام ١٩١٨، صاغ مالينوفسكي باسم مستعار أهداف "الثقافة البروليتارية": "ينظم الفن بواسطة صور معيوشة التجربة الاجتماعية ليس في مجال المعرفة فحسب بل كذلك في مجال المشاعر والطموحات. ونتيجة لهذا، فإنّ الفن يمثّل إحدى أقوى أدوات تنظيم القوى الطبقية والجماعية في المجتمع الطبقي. فن طبقي لا غنى عنه للبروليتاريا لتنظيم قواها من أجل العمل الاجتماعي، والصّراع والبناء. الجماعية هذه هي روح هذا الفن الذي عليه أنْ يعكس العالم من وجهة نظر الجماعية العمالية، مُعبّرًا عن مشاعرها وإرادتها النضالية والإبداعية". وعلى الرغم من الضّجيج الذي أثارته هذه المجموعة، فإنّها، في الحقيقة، لم تنجز أيَّ عمل أدبي له قيمة. ناهيك عن أنّ معظم كتّابها هم من طبقة وسطى أو برجوازية صغيرة وليست من طبقة البروليتاريا.

كان مايكوفسكي يحتقرهم فهُم، في نظره، "يرقَعون معطف بوشكين البالي". وكان لينين يكره سطحيتهم بالحديث عن ثقافة بروليتارية، وغالبًا ما يحصر كلمة "الثقافة البروليتارية" بين مزدوجين لأنّه لا يرى أيّ معنى فيها. ذلك أنّ البروليتاريا، في حسبانه الماركسي، ستزول في المجتمع الشيوعي الخالي من كلّ طبقة. كما كان يخشى انحرافاتهم الدينية. إذ كان قادة "الثقافة البروليتارية" يؤمنون إنّ الوحدة الروحية والتصوّفيه للبروليتاريا والثورة والاشتراكية سترتقي بالإنسان إلى أنْ يحصّل على كل طاقاته ويصبح أشبه بالرب. إلا أن لينين الذي لم تكن له معرفة قضايا الأدب وبخاصة التجديد الطليعي على نحو كاف، فذائقته كانت كلاسيكية وتقليدية، لم يتصد لهم فترك مهمة تفنيدهم للشخص الأكثر تبحرا في قضايا الثقافة واطلاعا: تروتسكي. وبالفعل، نشر تروتسكي في "البرافدا" (سبتمبر ١٩٢٢)، مقالا تحت عنوان "الثقافة البروليتارية والفن البروليتاري"، جاء فيه: "إن كتّاب "الثقافة البروليتارية"

لم ينجزوا شيئًا سوى الثرثرة والتبجّح وإزعاج أولئك الذين يعارضون الثقافة البروليتارية من صوريين ومستقبليين ونقاد شكلانيين". ثم يتساءل: "لكن إذا ألغيت مؤلفات هؤلاء الصوريين والمستقبليين والشكلانيين، ما الذي سيبقى، يا تُرى، من الأدب السوفياتي؟ الوعود بالدفع غير المؤكدة التي تقدمها الثقافة البروليتارية؟!". وبالفعل لم يبق، اليومَ، شيء مما تبجّحوا به، يستحق القراءة أو الذكر. وقد أوضح بأنّ "الثقافة الجديدة التي تفضي إلى الثورة سوف لن تكون ثقافة بروليتارية، فللمرة الأولى في التاريخ الكوني، سوف لن تكون هناك ثقافة طبقية". موضحًا أنّ البروليتاريا تعمل على إزالة نفسها كطبقة: "فهي، على عكس البرجوازية التي تعتبر سيطرتها على المجتمع غاية في ذاتها، وأنْ تكون دائمية، لا تتسلّم السلطة إلا لكي تزول في أعماق مجتمعٍ بلا طبقات... صحيح أنّ هناك فترة زمنية بعد الثورة تسمّى بديكتاتورية البروليتاريا، لكنها فترة جد قصيرة تكون فيها الطبقة العاملة منشغلة بالصراع السياسي إلى حد لا يكون لها معه قدرة على بناء ثقافة جديدة... إذنْ أيُّ حديثٍ عن ثقافة بروليتارية لهو لغوٍ وهراء!".

في الحقيقة، يمكن القول إنّ كتّاب "الثقافة البروليتارية" هؤلاء يمثلون الفلول المبكرة للاضطهاد الستاليني في الوسط الأدبي. ناهيك عن أنّ محاولة القضاء على كلّ أهداف ثورة أكتوبر التحررية، أخذت تحاك في كواليس الحزب. ذلك أنّ الصّراع على قيادة الحزب البلشفي، بعد موت لينين، بدأ بين أعضاء اللجنة المركزية كامينيف، زينوفييف، بوخارين، وتروتسكي الذي كان يؤمن بشيوعية نقية وبفكرة الثورة الدائمةَ التي تطالب بمساندة الحركات الثورية في البلدان الأخرى، بينما بوخارين وزينوفييف وكامينييف كانوا ضد السّياسة الاقتصادية الجديدة التي أدخلها لينين لإنقاذ الاقتصاد السوفيتي من

الانهيار، معتبرين إيّاها انحرافًا عن الشّيوعية الأصيلة وتنازلا للفلاحين. أمّا ستالين، فقد ترك قادة البلشفية العباقرة هؤلاء يتصارعون في نقاشاتهم، عاملا في الخفاء على السّيطرة الفعلية على الحزب وبالتالي على تصفيتهم جسديًا واحدًا إثر الآخر، وبالتالي إخماد كلّ الشرارات الإبداعية والنقدية الرّوسية، بفرض اتحاد كُتّاب] يسيّره الحزب. (انظر ملحق رقم ١٠).

ملحق رقم ٧: ألكساندر فورونسكي

ألكساندر فورونسكي ناقد موهوب نال إعجاب لينين وتروتسكي، ومؤسس أول مجلة أدبية سوفياتية وهي "الأرض البكر الحمراء"، وقد تمّت ولادتها في اجتماع كبار الحزب البلشفي بشقة لينين، ومن بينهم غوركي. وتناولت هذه المجلة بعين نقدية وجديدة مواضيع جمالية. فورونسكي بلشفي عنيد نظّم مظاهرات عمّالية قبل الثورة وكان أوّل من دعى إلى ضرورة تأسيس صحيفة يومية تنطق باسم البروليتاريا وكانت اللُبنة الأولى لما عرف بعد، جريدة "البرافدا". هناك من يعتبر أنّ فورونسكي كان عليه كناقد أدبي، أنْ لا يزجَ نفسه في النقَاشات الدائرة في الكرملين والصراعات حول السلطة بعد وفاة لينين، حيث اتخذ مواقف علانية مع تروتسكي، مما جعلته شخصًا مطلوبًا. عند تسلّم ستالين مقاليد الديكتاتورية عام ١٩٢٧، تمّ أوّلا، طرده من إدارة المجلَة، وثانيا؛ إلقاء القبض عليه مطلع الثلاثين، وثالثًا؛ إعدامه عام ١٩٣٧. يمثّل فورونسكي الاتجاه الماركسي الأكثر تفتّحًا نحو الإبداع، وهو من الماركسيين القلائل الذي اهتموا ودافعوا عن إسحاق بابل. وكان يرفض التخلّي عن المعايير الأدبية ويرفض أيّ اغفال لاستقلالية الفن. وأفضل خلاصة لموقفه كتبه فكتور أرليخ: "بالنسبة إلى فورونسكي، الفن ليست أولويته مسألة تعبئة مشاعر المجموع لصالح وجهة نظر عالمية محددة طبقيًا. الفن، في نظره، شكل مميّز من أشكال المعرفة؛ نمطٌ جد حدسي لفهم الواقع. وصحيح أنّ فورونسكي، كماركسي، يسلّم جدلا بأنّ الطريقة التي يتصورَ العالم فيها، والمدى الذي يكون عرضة له لكي تنفذ بصيرته إلى الواقع،

متأثرتين على نحو دال، بظرفه الاجتماعي. لكن فورونسكي أكّد أنّ الكاتب العظيم يستطيع مرارًا وتكرارًا تجاوز حدود طبقته والنّاطقين السيّاسيين باسمها. في الحقيقة، فنان حقيقي مسلح بالحدس وسلامة الإبداع ليس في وسعه إلا أنْ يرى ويجسّد في عمله حقائقَ معينة تتنافى مع انحيازه الواعي ومصالح طبقته. والاستنجاد بهذا الافتراض كان لمساندة الطروحات التي تفيد أن الكاتب غير المنتميِ للحزب، والذي له موهبة ونزاهة يمكن أنْ يكون ليس جماليًا فحسب، وإنّما كذلك سياسيًا، أكثر قيمة من برولبتاري عادي، بما أنّ كتابات هذا الكاتب تستطيع إنتاج معنى أدق للوقائع الاجتماعية الجديدة وبالتالي توفير دليل أضمن للعمل السياسي."

ملحق رقم ٨: ماكس شتيرنر... استفاد الجميع من أفكاره إلا هو...

على الرغم من كلّ الانتماء الفوضوي إلى فكره، بقي ماكس شتيرنر على هامش جميع الحركات الراديكالية، بل نسيته حتّى الأقسام الأكاديمية التي غالبًا ما تفتخر (وربما لسبب أناني هو العيش) بأنّها تنبش كهوف الماضي بحثًا عن مفكّر لم يأخذ حقّه التاريخي. مع العلم أنّ مفكّرين معاصرين لشتيرنر ومفكّري القرن العشرين اعترفوا بأصالة أفكار شتيرنر وثراءها... فها هو فويرباخ يكتب إلى أخيه روجيه عن شتيرنر: "التقيت بالمفكر الأكثر أصالة وتحررًا... إنّه الأذكى ما بين الهيغليين الشّباب". وقد أكّد المؤرّخ الماركسي الشهير لازيك كولاكوفسكي: بأنّه "حتّى نيتشه بقي ضعيفًا أمام الدفق الجذري لأفكار شتيرنر". بل هناك حشد هائل من المفكرين الذين خرجوا، بشكل أو آخر، من معطف نظرية شتيرنر "الواحد الأحد"، مندهشين بقوة النّبرة الراديكالية الحرّة في كتابات شتيرنر، بقوا صامتين إزاءه في محاضراتهم وكتبهم، بل أسهموا في التعتيم على أفكاره التي كانت أفكارهم تتغذّى عليه سرًا: كارل شميدت، ادموند هوسرل، جورج زيميل بل حتّى الفوضويون كباكونين وبرودون. ذلك لأنّ "شتيرنر"، كما اعترف أدورنو، "هو الفيلسوف الوحيد من بين الهيغليين الشّباب الذي أفشى السرّ". السرّ الذي يرمز على الأنانية العميقة وراء كلّ انتماءٍ فكري وإدعاءٍ لتحرير البشرية، بل في نظر شتيرنر، إنّ الأنانية هي المحرّك الأساسي والهدف الأوّل والأخير لكل فعلٍ إبداعي، فكري، حزبوي، إيماني أو تسامحي.

ماكس شتيرنر (١٨٠٦-١٨٥٦) اسمه الحقيقي يوهان كاسبر شميدت، كني بشتيرنر لعلو جبهته واتساعها. عاش وحيدًا أوحد. توفيت زوجته، ابنة صاحبة النّزل الذي يسكنه، في السنة الأولى من زواجه. وطلقته زوجته الثانية الحرّة البوهيمية لأنّه حاول، بعبارتها هي، أنّ يتزوج مالها مكتفيًا به عنها...

مارس مهنة التدريس سنوات، وهي الفترة الوحيدة التي عرف ابّانها موردًا مطمئنًا. تآلف وأصدقائه البوهيميين (حلقةَ احرار Freien) يتقدمهم برونو باور (بعد أنْ حُرم من التدريس في جامعة بون بسبب أفكاره المضادة للدين)، فعاشوا مجون الفكر الهيغلي وصاحبوا صخبه يسارًا هيغليًا، في إحدى حانات برلين: "حانة هيبل".

نشر عددًا من المقالات في مجلة ماركس Reinische Zeitung وفي مجلة هوبل. بعضها يتعلّق "بالمبدأ الزائف لتربيتنا" معتبرًا إيّاها تربية ترويضية لا تهدف سوى إلى إخراج مواطنين مفيدين أيّ مخلوقات خاضعة. لذا كان شتيرنر يطالب بتربيةٍ يكتشف المرء، من خلالها ذاته بنفسه، وأنْ يتحرّر مما غريب عنه، وأنْ يتخلّص من كلّ سلطة تسلّطية؛ تربية يستعيد من خلالها براءته وتجعله طبيعةً حرة: تربية حرة يرافقها قوّة الرّفض، من خلالها لا يحتاج الطفل إلى معرفة تُلقن وإنّما عليه أنْ يتوصّل بنفسه إلى تألّقه الخاص. كما كتب نقدًا أدبيًا يناقش فيه رواية يوجين سوي "أسرار باريس"، وله أيضًا كتابات تمهيدية تعارض مفهوم الدولة حتى لو كانت مُشيّدة على مبدأ الحب. "فمهما كانت الدولة متسامحةً، فإنّ هذا التسامح يتوقّف حيال التمرد... يجب الا يتمتّع أحدٌ بإرادة خاصة (أي حرّة) وهذا ضرورة مطلقة في نظر الدولة. إنّ "الأنا" دون كوابح تُعتبر في الدولة كمجرم. والإنسان الذي تقوده جُرأته، وإرادته، والذي يرفض المجاملة والخوف، فالدولة تحيطه بالجواسيس". إذنْ، شتيرنر هو على عكس كلّ المفكّرين، لم يقف ضد شكل برجوازي، او ليبرالي،

من أشكال الدولة وإنّما من الدولة مفهومًا وممارسةً، فهي في نظره ترتكز على استعباد العمل (والمعسكر الشيوعي كان أكبر برهان على نبوءة شتيرنر هذه).. وما إنْ يصير العمل حرًّا، حتّى تنتهي الدولة".

إلا أنّ ذروة نشاطه الفكري تجسدت في ظهور كتابه الوحيد "الواحد الأوحد وملك يمينه" (١٨٤٤) Der Einzige und sein Eigentum الذي أراده بيانًا عن استنفاد الجدل الهيغلي إمكاناته مبيّنًا الأصول الدينية والطابع الفتشي لكلّ المُثل الأخلاقية وبالأخص مُثل هؤلاء الاشتراكيين، ويؤشر شتيرنر هنا، إلى اسطورة "الوسيط" في التاريخ. فـ"واحد". شتيرنر "الأحد" Der Einzige ليس فردَ der Einzelne الفلسفة الليبرالية، ذلك أنّ شتيرنر لم يبنِ نقده لواقع الإنسانية من خلال علاقتها بتاريخِ مشروعٍ تحرّرها فقط، وإنما كذلك من خلال التباين الحقيقي بين جذرِ ما تنطقه من كلمة وأخرى، أي بين جذر واحد أحد وآخر. بل هذا الأحد لم يُـقتطع من المجموع. إذ وجوده ووعيه بوجوده متلازمين "الواحد الأحد": "إلى الجحيم، إذن، كل قضية ليست قضيتي المحض. أتعتبرون أنّه يجب على قضيتي أنْ تكون، على الأقل، (الخيرة)؟ الخيرة، الشريرة، ماذا يعني ذلك؟ أنا نفسي قضيتي أنا، وأنا لا خيرة ولاشريرة: حسبي أنا ليس لهاتين الكلمتين من معنى". ومن هنا جاء معظم نقده في الكتاب، لمفهوم الحزب، مبيّنا أنّ: "الحزب ليس سوى دولة داخل الدولة. و(السِّلْم) ينبغي أنْ يسود على (دولة النّحل) الصغيرة هذه كما على الكبيرة. أولئك الذين ينادون، بأعلى صوتهم، بوجوبِ وجود معارضة داخل الدولة هم، بالتحديد، الذين يشجبون، بكلّ شدّة، كلّ ما من شأنه أنْ ينال من وحدة الحزب. وهذا دليلٌ على أنّهم هم أيضًا، لا يريدون إلا الدولة. لا تتحطم الأحزاب على صخرة الدولة إنّما على صخرة الواحد الأحد... فالحزب لا يتحمّل عدم التحيّز. إنّ الأنانية تبرز، بالضبط، في عدم التحيّز هذا. ما شأني أنا والحزب؟ سوف أجد ما يكفي من الناس لكي يتحدوا معي دون أنْ يؤدوا يمين الولاء لرايتي".

إنّ كتاب "الواحد الأحد وملكُ يمينه" يمثل بيانًا شديدة اللهجة، أوّلا؛ ضد اختزال هيغل للآحاد جاعلهم مجرد وسائل لتحقيق "الفكرة الشاملة"، وثانيًا؛ ضد عبادة فويرباخ للجنس البشري كـ"نوع"، وبالتالي ضد الأديان التي تخنع الإنسان لمشيئة قيم يفرضها الله، وبالأخص ضد الشيوعيين المتجمّعين في حزب مستبدلين الوسيط الهيغلي "الفكرة الشاملة" بوسيطهم الجديد "البروليتاريا". تجدر الاشارة هنا، إلى أنّ ماركس سوف لن يغفر شتيرنر الذي بيّن، "قبل أن تُعد"، بأن إنسانية ماركس العملية لتتشابه وإنسانية فويرباخ. لن يكون بوسع ماركس، إذنْ، بعد أنْ زعزع شتيرنر قناعاته، إلاّ إعادة كتابة هذه القناعات سنة ١٨٤٥، من جديد، وتحريرها، قدر الامكان من بَشَريتها الفويرباخية، ومن ثم شنَها انتقادات- انتقامية ضد شتيرنر وذلك في كتابه "الايديولوجيا الألمانية"، وهي انتقادات قد تكون ناجحة في هجائها الممكن تقاذفه وإسقاطه على أيّ كان، لكنها تتهافت، عبثًا، في محاولة مسح آثار حقيقة "الواحد الأحد" الدامغة... والأخطر إنّ ماركس وأنجلز لم ينشرا أديولوجيتهما الألمانية هذه، بل تركاها جانبًا، خوفا أوّلا من أنْ يتصدّى لهم شتيرنر نفسه فيتهدم بيت الماركسي كلّه، وثانيًا من أنْ تتكشف النوايا الحزبية الجهنمية للمشروع الشّيوعي كلّه وهو في بدايته... فلم يظهر كتاب "الأديولوجيا الألمانية" إلا في القرن العشرين، وإبّان الصعود اللينيني ثم الستاليني، ليصبح "صُحاح" مخرّجي العقل الشّمولي الشّيوعي، في حربهم المتحاجة ضد أي انتفاضة يقوم بها فردٌ راوده شكٌ في المشروع، فيتهم بـ"الأنانية" بينما يفترض به نوعًا مجتمعيًا وعليه، تاليًا، أنْ يخضع لسنّة القوانين؛ قوانينهم هم... المُحدّدة سلفًا في أديولوجيتهم الشّمولية. لكن، ما هو صحّي، ومبعثر هنا وهناك في كتاب "الأيديولوجيا الألمانية"، فإن جميع مريدي ماركس حتى الزاعمون منهم مواقف مضادة لما هو أيديولوجي، عزفوا عنه. والجانب الصحي هذا هو تشخيص الإيديولوجيا بوصفها واعيًا زائفًا، وبالتالي التحرّر من هذا الوعي الزائف هو تمرّد في وضح

النّهـار ضـدهم. والقـرن العشرين أثبت أن الأيديولوجيا كان سهم الشيوعية المسموم!

إنّ كراهية "الجميع" لماكس شتيرنر حدّ رفض كتاباته، تنبع من حقيقة هي أنّ شتيرنر سَحبَ البساط الديني من تحت أقدام كلّ مشاريعهم "الثورية" التي كانت مطروحة في أربعينيات قرن ألمانيا التاسع عشر، وبقيت تُطرح إلى وقت قريب. وسوف لن يغفر أيّ من "هؤلاء" لشتيرنر على وضع هذا الكتاب. فهو، في نظرهم، برغي غير نافع في آلتهم الانقلابية، لا يؤدّي وظيفةً، ولا يملأ شاغرًا من شواغر تاريخ إخضاع البشر. حتّى وزير الداخلية لم يصدر قرارًا، كعادته، بمنع كتاب شتيرنر. لأنه "كتابٌ سخيفٌ عابثٌ إلى حدّ لا يشكّل معه خطرًا"، على حد ما ادّعى!

بعد ردود الفعل هذه، راح شتيرنر يترجم أعمال الاقتصاديين آدم سميث وساي غرض استشفافِ "المالَ" حياةً تسودها غبطةُ "الانانية". لم يحالفْه الحظ. راح يبيع الحليب، وإذا بالحليب ينهالُ عليه فقلّ زبائنه وذهب آخر فلسٍ لديه. فدخل عالَمَ الديون واجدًا فيه لذّة القرض من أيّ كان، ومن ثم، اضطرارًا، في عالم النَهب. فأُدخل السّجن مرتين لعدم تسديده الديون. توفي عن عمر يناهز ٤٩ سنة، في الخامسة والعشرين من حزيران ١٨٥٦ إثر لسعة ذبابة الفحم. في وثيقة موته، سجلت الأحوال المدنية الملاحظة التالية: "لا أم، لا أطفال ولا زوجة"... باختصار: واحد أحد".

عند صدور "الواحد الأحد وملك يمينه". تحمّس له أرنولد روجة (١٨٠٢- ١٨٨٠) رائيًا في شتيرنر "المحرّر النظري لألمانيا"، مما جعله يحتقر كلمات مثل مجتمع، مساواة، إنسانية... وإلخ التجريدات العقيمة التي طرِحَت كطاقة قادرة على إحداث تقدم اجتماعي حقيقي لا اغتراب فيه.

كذلك فالاشتراكي غوستاف يوليوس استلهم من كتاب شتيرنر ملاحظات نقدية ترمي إلى التأكيد على الطابع الفويرباخي لإنسانية ماركس العملية، مستخلصًا "أن ماركس، كفويرباخ، وقع في شرك هو استمرار لشكل من أشكال الاغتراب الديني، ما دام مشروعه كان، في العمق، ثنائيًا رغم أنفه". وقد لاحظ يوليوس، وبكل خبث، "إنّ أنانية شتيرنر شكّلت رعبًا دينيًا لهؤلاء كمثل ما كان الإلحاد رعبًا دينيًا للمسيحية".

أما موسيس هس (١٨١٢– ١٨٧٥) الداعي الوحيد من بين الهيغليين اليساريين إلى الأفكار الشيوعية وأوّل من نقد "المال" كدين جديد"، يعتبر هو وفويرباخ الممهدين الأساسيين لتطوّر ماركس، فقد وقف ضد كتاب شتيرنر وذلك في مقالته "آخر الفلاسفة".

لكن انجلز، وهذا ما يضير هنا، فإنّه بعث برسالته المؤرخة ١٨٤٤/١١/١٩ إلى ماركس جاء فيها" "…. إنه عمل هام، هام أكثر مما يظن هس، مثلاً. علينا أنْ نحتاط في رفضه... بل علينا أنْ نعتبره التعبير عن الجنون السّائد وعلينا عبر قَلْبه تشييد صرحنا عليه... علينا تبنّي ما في مبدأ شتيرنر من صحّة، وجانب الصّحة هذا، الذي لا يُرد، هو اننا مجبرون، قبل كلّ شيء على جعل قضية ما قضيتنا، على تبنّيها بصورة أنانية، وذلك قبل التمكّن من إفادتها. إذنْ، وبحسب هذه الوجهة - بصرف النّظر عن أيّ رجاء مادي مُحتمل - فإننا، انطلاقًا، من الأنانية، شيوعيون وبناءٌ عليها نريد أنْ نكون بشرًا وليس أفرادًا. لأوضّح، بعبارة أخرى: إنّ شتيرنر مُحقٌ في رفضه لإنسان فويرباخ، أو على الأقل، الإنسان المطروح في كتابه (جوهر المسيحية). إنسانُ فيورباخ مستنزل من الله، فهو (فيورباخ) بعد أن أرسى الله، أرسى الانسان. وهكذا فإن هذا الانسان لم يزل، حقًا، متوجًا بالهالة اللاهوتية وبالتجريد"...

جواب ماركس لرسالة انجلز هذه، لم يُعثر عليه. ولربّما لحسن حظ الماركسية كلّها، إن رسالة ماركس ضاعت، فبفضل هذا الضياع حفظت الماركسية بعضَ ماء وجهها؛ وبالأخص ماءَ حرّية الفرد التي سُفحت طوال القرن العشرين في معسكر الجماعيات الماركسية - اللينينية وأوكار الماركسية "الصّحيحة" التي كانت تتربّص فرصةَ تولّي زمام أمر هذا الفرد، الشّمولية المعممة في كلّ مكان.

كلّ ما نعرفه هو أن رسالة ماركس المفقودة دفعت انجلز إلى الإجابة بنبرة متراجعة: "... في ما يتصل بشتيرنر، أتفق ورأيك. حين سبقت أنْ كتبت رسالتي، كنت لا أزال تحت صدمة الانطباع الذي ولّده فيّ كتاب شتيرنر. أما الآن وبعد أنْ أطلت التفكير فيه توصلت إلى النّتائج نفسها التي ذكرت" (رسالة انجلز المؤرخة ١٨٤٥/١/٢٠). كم مؤلم أنّ التاريخ لم يحظ بصدمة الانطباع هذه التي وقع تحتها انجلز!

ليس الغرض من الإتيان بهذه المعلومات، للحطّ من قيمة ماركس الذي هو نتاج عصره إلى درجة أنه أدرك حقًا معاصريه، وبالأخص شتيرنر الذي أقفل نهارَ الفلسفة الهيغلية في كتابه "الواحد الأحد وملكُ يمينه"، وهنا تنطبق كلمة هيغل على ماركس. "بومة منيرفا لا تطير إلاّ عند حلول المغيب".

ولا الابتغاء منها إلى اكتشاف حلقةِ الماضي المفقودة حتى تُعلن للملأ. ذلك أنّ ستر العورة كما نعرف، أضحى طبيعة خلقية للـ"نوع"... الإنساني في أرشفة فكر الأوائل وتبذيله. إنّ القصد لهو إعطاء صورة ولو مقتضبة للمنحوس الأوحد في تاريخ الراديكالية الضالة... أبدًا. إذ لا يخفى أنّ ماركس بقي أسير الفويرباخية حتى مجيء شتيرنر الذي تجاوز "على" فويرباخ كاشفًا سكونية إنسانه، وهذا واضح في تقسيم شتيرنر لكتابه:

١- الإنسان،

٢- أنا.

ويذكّر هذا بالتقسيم ذاته الذي حدده فويرباخ لكتابه "جوهر المسيحية":

١- الله

٢- الإنسان.

وهنا تكمن سخرية التاريخ في تحويل شتيرنر إلى وسيط **Médiateur** يفضي بماركس حتّى بناء مشروعه النظري برمته.

لقد مات شتيرنر، وظلّ كتابه الوحيد جانبًا. الجميع يمرون به. كلٌّ يغرف منه حسب حاجته، وكل يتبرأ حسب طريقته... وربما هذه هي الأمانة الوحيدة الواجبة إزاء "الواحد الأوحد وملك يمينه". إذ أنّ ظهور مريد واحد لهو كاف لاغتيال حقيقته نهائيًا. إنّه الفكر الإلهامي؛ تراثٌ أصبح مثل مال تَوزَّعَ على عدّة ورثة بحيث عمد كلّ منهم إلى استخدام حصّته تبعًا لهواه، فباتت حصّة كلّ منهم منقطعة الصّلة عن الموروث الأصلي! وبهذا المعنى انتشرت أفكار ماكس شتيرنر في أوساط الشّعراء الرّوس المتمرّدين!

ملحق رقم ٩: "الصُّوريون" الإنجليز و"الدوّاميّة"

ما إنْ وصل عزرا باوند لندن عام ١٩٠٩، حتى اتصل بالكتاب والشّعراء الجدد، وبما أنّه كان جد مثقف ويعرف لغات عديدة خصوصًا اللاتينية والفرنسية والصيينة، استطاع أنْ يفرض حضوره القيادي. وقد انضمَّ الى نادي الشِّعر الذي كان يلتقي أعضاؤه في أحد مطاعم حي سوهو. ومؤسس هذا النّادي كان الشّاعر والنّاقد هولم. وهولم كان أوّل من قدّم فلسفة هنري برجسون إلى الإنجليز، مع عدّة مقالات شرحية لنظرية هذا الفيلسوف، وقد أعجب باوند بهولم لهذا السبب. لأنّ باوند كان يسعى إلى التخلّص من رتابة الوزن والتقاليد، واهتمام هولم ببرغسون، كشف لباوند عن إضافة مبدأ جديد إلى مفهومه التمردي هو أنّ اللّغة الشّعرية ينبغي لها المضي قدمًا بصُور مرئية صلبة تعطي إحساسات جسمانية مادية.

المهم استطاع باوند أنْ يلمّ شملَ هؤلاء الشُّعراء تحت يافطة جديدة هي "الصُّوريون". وأواسط ١٩١٣ أخذت البيانات والتصريحات تنتشر باسم الصُّوريين، فتسرّع باوند إلى إصدار عام ١٩١٤ أنطولوجيا شعرية وضع لها عنوانا بالفرنسية Des Imagistes "صوريون". ضمّت نماذج ليست جديرة بالتسمية الباوندية المحض لما يجب أنْ تكون عليه الصُّورية. فهي خليطٌ من قصائد متضاربة بين الرّمزية، والانطباعية والدينيية والمتأثّرة بالصينية كقصائد باوند نفسه. معظمُها خال من بنود باوند الثلاثة: ١/ تناول مباشر للشيء ذاتيًا كان أو موضوعيًا؛ ٢/ عدم استخدام أبدًا أي كلمة لا تساهم في هذا التقديم؛ ٣/ صورة هي التي تتمثّل مركبًا انفعاليًا وثقافيًا في لحظة من

الزمن". و"الصُّورة"، وفقًا لباوند، "ليست وصفًا بصريًا، وإنّما هي مركّب ذهني وعاطفي في لحظة من الزمن، وإنّها ملموسة وليست مجرّدة". أمّا بصدد الإيقاع، "فيجب التأليفُ وفقَ تتابع إيقاع المقطع الموسيقي، وليس وفقَ تتابع بَنْدول الإيقاع". والبنود هذه تكشف عن دعوة باوند إلى "الكلمة الدقيقة" رغبةً بإنهاء الارث الفيكتوري وبقاياه الرومانسية في الحقبة الإدواردية، التي كانت مسيطرةً في الشّعر باستعارتها المبتذلة ونعوتها التزويقية. غير أنّ الصُّوريّة أخذت تفقد هذه الصفات وبدت كأنها تزويقية، بحيث شعر باوند بضرورة إلقائها في دوّامة. في الواقع، "كانت الصّوريّة اختلاقًا تاريخيا، وليست مدرسة حقيقية كالدوّامية"، كما كتب مارتن كايمان. فكلّ طموحاتها كانت تتلخّص في أنْ تتماشى والتراث ومع أجود ما في الماضي. وإبداعاتها محدودة في سلسلة قصيرة من نصوص تتبع تعاليم باوند بتحسين الشعر المعاصر. وبرنامج كهذا هو أبعد من برامج أي طليعة.

وهنا سيأتي دور الرسّام ويندهام لويس المتأثر بالتكعيبية، والعضو الإنجليزي في المستقبلية. إذ كان يفكّر، إثر انشقاقٍ عن "مجموعة بلومسبري" الفنّية، في خلق تيارٍ جديد تتوالف فيه التكعيبية والمستقبلية خطًا ثالثًا جديدًا متميّزًا بطابعٍ إنجليزي. فاقترح عزرا باوند، الذي كان وراء كلّ هذا التحديث الإنجليزي، لويندهام لويس أنْ يسمّي تيّاره Vortex "الدُّوّامة، دوّارة مائيّة"، وبهذه الطريقة ينتهي من ركود الصّورية التي أصبحت باهتةً بعد أنْ أخذت إيمي لُويل تشرف على نشر شعر الصُّوريين. وربّما عنوان "الدوّامة" الذي أطلقه المستقبلي الإيطالي جياكومو بالا على مجموعة رسوم عرضت عام ١٩١٣ في لندن، أوحى إلى لويس وباوند بتسمية تيارهم "الدوّاميّة"! وقد وضع باوند تعريفًا للدوّامة: "الدوّامية هي فنُّ الكثافة... نقطة الطاقة القصوى... وتمثل في الميكانيك الفاعلية الكبرى". فأصدر لويس وباوند،

أواسط ١٩١٤ العدد الأول من مجلة غريبة اسمها "انفجـار"، وقـد جـاءت بإخراج يثير الانتباه حيث تتسيّد الحروف الغليظة جدًا والألـوان الزاهيـة. وحملت كتابات وبيانات ذات نبرة جديدة. أحيا فيها باوند الصورية باسم آخر، وتميّز فيها ويندهام لويس نفسه وتيّاره عن المستقبلية وذلك بإقـصاء ثنائيـة الماضي/المستقبل، وداعيًا إلى أنَّ الحاضر هو الفن... والشَيء الوحيد الفعّال هو الحاضر". بعد اندلاع الحرب العالمية الأولى، صدر عام ١٩١٥ عددٌ ثان وأخير. ومع أن ثمّة "مستقبلية موقوفة" في كلّ صفحات "انفجار"، إلا أنّ باوند لم يكن مرتاحًا من شعار المستقبليين ضد الماضي. فهو يعتبر هروبـه مـن أمريكا هروبًا من غياب الماضي. لذا راح يبحث في تاريخ أوروبا عن كل ما هو نشط وذو طاقة في ماضيها، والبيت الشعر التالي يعبر الكثير عن نزعته الماضوية:

نحن ورثةُ الماضي

ومن الغباء أنْ لا نعترفَ بهذا.

لكنه نشر مقالا تفصيليًا في مجلة "كلّ أسبوعين" عام ١٩١٤، أوضـح فيه أنّ "الدوّامي ليست لديه هذه العزّة لتدمير أمجاد الماضي. ليس لـدي أيّ شكٌ في أنَّ إيطاليا تحتاج إلى مارينيتي، لكنه لم يجلس على البيـضة التـي فسقتني، وبما إنّي معارض لكلّ مبادئه الجماليّة، لا أرى، لا أنا ولا عدد كبير من الذين يتفقون معي، أي حكمة في أنْ نطلق على أنفسنا صفة المستقبلية. لا نرعب في تجنب مقارنة مع الماضي. إننا نفضل أنْ تتم المقارنـة بواسـطة أناس أذكياء فكرتهم عن التراث ليست محدودة النطاق بأربعة أو خمسة قرون وقارة واحدة"!

لكن النّاقد الإيطالي فراتيني، قال إنّه سمع باوند يقول: "إنّ الحركة التي بدأتُها مع إليوت وجويس وآخرين (يقصد الصُورية)، لو لا المستقبلية لما كان لها وجود"! مهما كان من أمر تأثير المستقبلية الحقيقي على باوند والمحدثين الانجليز، إلا أنّ ويندهام لويس بإصداره "انفجار"، قضى نهائيًا على مشروع مارينيتي بجعل لندن عاصمة المستقبلية العالمية، قضاءً جعل منها مجرد هبّة ريح من دون تأثير يُذكر، على الرغم من عشرات المحاضرات والمعارض والنّدوات المستقبلية التي شهدتها لندن ما بين ١٩١٣ و ١٩١٤.

بيرسي ويندهام لويس: "دوّامتُنا"

١

دوّامتنا لا تخاف الماضي: لقد نسيت وجوده.

دوّامتنا تعتبر المستقبل أمرًا عاطفيًا كالماضي.

المستقبل بعيد، كالماضي، لذلك أنّه عاطفي.

إنَّ العنصر المحض "الماضي" يجب أنْ يحافظ عليه ليتشرّب اكتئابنا ويمتصه.

كلُّ شيء غائبٍ وبعيدٍ ويحتاج إلى إسقاط في ما يعانيه الدماغ من ضعف مستتر، هو عاطفي.

الحاضر يمكن له أنْ يكون عاطفيًا بشكل مكثف خصوصًا حين تقصون العنصر المحض "الماضي".

لا تشتغل دوّامتنا فقط بالنشاط التفاعلي، ولا تُماثل الحاضر ببَسطِ الحيوية الفاقد الحس.

الدوّامة الجديدة تغطس إلى قعر الحاضر.

كيمياء الحاضر يختلف عن كيمياء الماضي. ومن هذه الكيمياء المختلفة ننتج تجريدًا حيًا جديدًا.

أغرقت دوّامةُ رامبرانت هولندا بطوفان حلمي.

غمرت دوّامةُ تيرنر أوروبا بموجة ضوئية.

نتمنّى أنْ يكون الماضي والمستقبل معنا، الماضي لكنس اكتئابنا، والمستقبل ليمتص تفاؤلنا المزعج.

مع دوّامتنا، الحاضر هو الشيء الفعّال الوحيد.

الحياة هي الماضي والمستقبل.

الحاضر هو الفن.

٢

تتمسك دوّامتنا بحجيرات مُحْكَمة السَّدّ.

ليس هناك حاضر أو ماض أو مستقبل، وإنما هناك فن.

أيُّ لحظة غير مسترخية ضعفًا أو متراجعة، أو، من ناحية أخرى، تحلم بتفاؤل، لهي فنّ.

"لا شيء غير الحياة" أو كما يقال "واقع" هو كمية رابعة، متكونة من ماض، ومستقبل، وفن.

الحاضر غير النقي دوامتنا تحتقره وتتجاهله.

ذلك أنّ دوّامتنا لا يمكن رشوتُها.

يجب أنْ يكون لدينا الماضي والمستقبل، الحياة البـسيطة، أي لنفـرغ أنفسنا، وأنْ نحافظ على نقائنا من أجل اللا حياة، أي الفن.

الماضي والمستقبل عاهران أنجبتهما الطبيعة.

الفن مَنجى دوريّ من هذا الماخور.

يضع الفنانون الكثير من الحيوية والبهجة في هذه القدسية، ويهربون، كما يهرب معظم الناس، من وجود جدير بالاحترام إلى أماكن مشابهة.

والدوّاميُّ هو في أقصى طاقته كلما كان ساكنًا

الدوّاميّة ليست عبدًا للهياج، وإنما سيّده.

الدوّاميُّ لا يتزلّف إلى الحياة.

إنّه يعرّف الحياةَ على مكانها في الكون الدوّاميّ.

٣

في كَونٍ دوّاميّ نحن لا نتهيّج فرحًا على ما اخترعنا.

إذ لو فعلنا هذا لكان يعني أنَّ للحظ دورًا في ما جئنا به.

إنّه ليس رميةً من غير رامٍ.

ليس لدينا محظورات.

هناك حقيقة واحدة، هي أنفسنا، وكلُّ شيء مباح.

لكن لسنا فرسان الهيكل.

نحن فخورون، ووسيمون ومفترسون.

نفترس الآلات، إنّها فريستنا المفضلة.

نخترعها ثم نفترسها.

إنّه عصر دوّاميّ عظيم، دائمًا عصر عظيم للفنانين.

٤

وفيما يتعلّق بالانطباعية المتأخرة الهزيلة التي تحاول راهنًا أنْ تعيش حياة ضئيلة في هذه الجزر:

دوّامتنا ضاقت ذرعًا بتبعثركم، وبرجالكم شبه الدجاج الناطق.

دوّامتنا فخورة بجوانبها المصقولة.

دوّامتنا لن تصغي إلى أيّ شيء سوى إلى رقصتها المصقولة الكارثية.

دوّامتنا ترغب بإيقاع سرعتها الثابت.

دوّامتنا تندفع مثل كلب غاضب ضد ضجّتكم الانطباعية.

دوّامتنا بيضاء ومجرّدة مع سرعتها المتوهّجة بالحرارة.

ملحق رقم ١٠: تصفية الطليعة وحظر التجمّعات
والتيارات الأدبية والفنيَة

بعد مرور شهر على ثورة شباط ١٩١٧، تمّت إزالــة الرقابــة كليّــا وأصبحت الكلمة حرّة على نحو مطلق. لكن بعد مرور يومين علــى ثــورة اكتوبر البلشفية، صدر قرارٌ ضدَ كلّ أطياف الصّحافة المضادة للثورة. فــتمّ إغلاق كلّ صحف ومجلات التيارات السّياسية المختلفة. وبدء مرحلة البنــد الذي كتبه لينين في مقاله عــام ١٩٠٥: "إنّ الجهــد الأدبــي البروليتــاري الاشتراكي لا يمكن أنْ يكون وسيلةَ ربحٍ لأشخاص أو مجموعة من النــاس، مستقلا عن الأهداف البروليتارية العامة.. وينبغي لعمل أدبي أنْ يُصبح جزءًا لا يتجزأ من العمل الحزبــي الاشــتراكي الــديمقراطي الموحّــد والمــنظّم والمخطّط". وفي ٢٨ كانون الثاني عام ١٩١٨ تأسست محكمــة الــصحافة الثورية، وفي آيار ١٩١٩ ولدت "دائرة الأدب الرئيسية ودور النشر التابعــة للدولة. وما بين ١٩١٩ و١٩٢٩، أممت هذه الدائرة كلّ وسائل الانتاج، ونشر الأدب وتوزيعه. لكن في هذه الفترة ظلّت حرية تأسيس تيــارات وتجمعــات أدبية وتنظيرية وفنية مختلفة. وبقيت قوانين اجتماعية مختلفة تتحكم بإبــداع الانتلجنسيا، لكن امتياز من يكتشف القوانين ظل بيد الحكومة. وعلى الرغم مــن كلّ بيانات الحزب البلشفي المتعلقة بقضايا الأدب، فإنّ لجنة الحزب لم تتدخل في اختيارات الكتّاب لمواضيعهم والأساليب التي يرونها مناسبة، ولم يحددوا اتجاهًا فنيًا واحدًا. من هنا شهدت عشرينيات الأدب السوفيتي عدّة اتجاهــات وتجريبات طليعية في الأدب والفن.... على أنْ هذه الحرية النسبية ســتدفع الحزب البلشفي إلى نهج خط صارم يمنع التجمعات المنفردة، والانطواء تحت

هيئة يعتبرها الحزب جهازًا شرعيًا ألا وهي "أتحاد الكتاب السوفييت". وذلك عندما صدر في الثالث والعشرين من نيسان ١٩٣٢، عن اللجنة المركزية للحزب البلشفي مرسومٌ مفاده حظر كلّ التنظيمات البروليتارية في مجال الأدب والفنون الأخرى، وتكوين اتحاد منفرد لكلّ المبدعين السوفييت. وبالفعل بعد ستة أشهر، انطلق اتحاد الكتّاب السوفييت كممثل واحد أوحد لجميع الكتّاب والفنانين والموسيقيين السوفييت من أجل تمثيل بطولة الإنسان الاشتراكي، والحياة الاشتراكية والنظرية التي يقف عليها هذا الاتحاد هي "الواقعية الاشتراكية". لكن كيف ولد هذا المصطلح. يقال إنَّ في العشرينيات كانت هناك عدّة اقتراحات، كـ"الواقعية البروليتارية" (كما اقترح غلادكوف وليبيدنسكي)، "الواقعية المَيلية" (مايكوفسكي)، "الواقعية الصَرحيّة" (الكسي تولستوي)، و"الواقعية الشيوعيّة" (غرونسكي). غير أنّ اجتماعًا تمّ في أكتوبر ١٩٣٢ بشقّة مكسيم غوركي، دارت مناقشة حول التسمية الدقيقة لمصطلح يصف حياة الأدب الجديدة. كان من بين الحاضرين ستالين الذي بعد أنْ سمع كلّ الآراء، قال "إذا على الفنان أنْ يصف حياتنا على نحو دقيق، فإنه لا يمكن أنْ يفشل في مراقبتها وتبيان ما الذي يقودها إلى الاشتراكية. سيكون هذا، إذنْ، فنًا اشتراكيًا. واقعية اشتراكية". وفي عام ١٩٣٤ سينعقد المؤتمر الأول لاتحاد الكتّاب السوفييت وإعلان "الواقعية الاشتراكية" نهجًا مطبّقًا في كلّ مجالات الفن والأدب الواقعة ضمن حدود الإمبراطورية السوفيتية. وتعني "الواقعية"، هنا، أنّ الفن ينطلق ليقدّم انعكاسًا شاملا وتأويلا للحياة من وجهة نظر العلاقات الاجتماعية؛ و"اشتراكية" تعني طبقًا لسياسة الحزب الشيوعي. وهناك من يعتقد أنّ "الواقعية الاشتراكية" هي انقلابٌ جمالي سياسي قام به ستالين لاحتواء مشروع الطليعة الرّوسية الذي كان يسعى إلى خلق إنسان روسي جديد يعيش الفن في حياته اليومية... فأرادا ستالين أنْ يقول إنه حقق مشروعهم المنادي بخلق إنسان جديد... ها هو اشتراكي شمولي روسيّ بكل ما تحمله هذه الكلمة من شحنات عظمة السّلاف العرقية تاريخيًا.

إذن "الواقعية الاشتراكية" قائمة على علاقة مباشرة بين الفنان وعملية بناء مجتمع جديد. إنّها الفن الملوّن بتجربة الطبقة العاملة في نضالها من أجل تحقيق الاشتراكية. وهكذا دخل الأدب السوفيتي في غيبوبة مخيفة سبّبها شرطي الواقعية الاشتراكية اندراي جدانوف، مصاص دماء الأدب السوفيتي، الذي كان يعتدي على أيّ أديب أو شاعر أو عالمٍ ينحرف درجة واحدة عما رسمت له هذه الواقعية من خطوط حمر. وكان فظّ الأخلاق في تعامله خصوصًا مع الشّاعرات، فمثلا، وصف الشّاعرة العظيمة أنّا اخماتوفا قائلاً "تصف قحبة ونصف راهبة، أو بالأحرى قحبة وراهبة اختلط فيهما العهر بالصلاة... وأنّ حالات العزلة واليأس المخالفة للأدب السوفيتي، تسري في تاريخ أعمال أخماتوفا <الإبداعي>". وقد مُنع من ذكر أي معلومة، في المعاجم التي كان يشرف عليها، عن الكتاب الطليعيين الذي يعتبرون اليوم أفضل ما أنتجته روسيا على الإطلاق في القرن العشرين. وحين توفي عام ١٩٤٧، شعر حتى الكتّاب البيروقراطيين الخانعين بالتنفس ولو قليلا، وراحوا يغيّرون بعض الشيء في مواضيع أعمالهم، غير أنّ قراراته القسرية والتسلّطية بقيت سارية المفعول ما يقارب ثلاثين عامًا بعد وفاته. والغريب أنّ جدانوف، قال عن كلّ الكُتّاب الرّوس الطليعيين (المذكورين في كتابنا هذا) أنّ التاريخ سينساهم، بينما في الحقيقة نسي التاريخ جدانوف في أحطّ مزبلة، وأعيد الاعتبار لهؤلاء الطليعيين بعد سقوط الاتحاد السوفيتي كقدّيسين!

هنا ترجمة كاملة لنص المرسوم، الذي بفضله لم يعد لأيّ كاتبٍ حقّ في تأسيس رابطةٍ أو تجمّعٍ أو فريقٍ وإلا سيُعتبَر خائنًا. وبهذا المرسوم أُخمدَت كل الشرارات الطليعية التي كانت تضيء الحياة الروسية الثقافية لمدة عشرين عامًا، وستتبعه مراسيم تخوينية في ظل أكبر حملة تطهير قضت على الأخضر واليابس، بحيث حتى كتّاب "الثقافة البورليتارية" تمّ إعدامهم واحدًا تلو الآخر!

من أجل إعادة بناء المنظمات الأدبية والفنية

مرسوم صادر عن اللجنة المركزية للحزب البلشفي ٢٣ نيسان ١٩٣٢

بناءً على نجاحات دالّة في البناء الاشتراكي، تؤكّد اللجنة المركزية، بأنّه كان هناك نموّ كبير، كمًا ونوعًا، في مجالات الأدب والفن، خلال السّنوات الأخيرة.

قبل عدّة سنوات، أيّ عندما كان لا يزال هناك تأثيرٌ قوي من العناصر الغريبة في الأدب الذي ازدهر خاصة في السّنوات الأولى من "السّياسة الاقتصادية الجديدة"، وعندما كانت لا تزال كوادر الأدب البروليتاري ضعيفة، ساعد الحزب، وبكلّ وسيلة ممكنة، في إنشاء وتعزيز منظمات بروليتارية معيّنة في مجالات الأدب وغيرها من أشكال الفن، وذلك لترسيخ مكانة الكُتّاب البروليتاريين وعمّال الفن.

والآن، عندما كان لكوادر الأدب والفن البروليتاريين وقت النمو وعندما ظهر كتّابٌ جدد من المصانع والمطاحن، والمزارِع الجماعية، فإنّ إطار المنظمات الأدبية والفنية القائمة (منظمة جمعيات الكتّاب البروليتاريين وجمعية الكتاب البروليتاريين الروسية، وجمعية الموسيقيين البروليتاريين الروسية، إلخ) أصبحت ضيقة جدًا وتعرقل التطوّر الجدّي للإبداع الفني.

يخلق هذا الوضعُ خطرَ تحويل هذه المنظمات من وسيلة تعبئة الكتاب والفنانين السّوفييت حول مهام البناء الاشتراكي، إلى وسيلة تنمّي العزل الجماعي والابتعاد عن المهام السّياسية المعاصرة وعن مجموعات كبيرة من الكُتّاب والفنانين الذين يتعاطفون مع البناء الاشتراكي.

من هذا تنشأ ضرورة لإعادة هيكلة ملائمة للمنظّمات الأدبية والفنية وتوسيع قواعد نشاطها.

ولذلك، فإنَ اللجنة المركزية للحزب البلشفي اتخذت قرارَ:

١- تصفية رابطة الكتّاب البروليتاريين (التنظيم الموحد لجمعيات الكتّاب البروليتاريين، وجمعية الكتّاب البروليتاريين الروسية)

٢- توحيد جميع الكتّاب الذين يـدعمون النظـام الأساسـي للـسلطة السوفيتية والذين يسعون جاهدين للمشاركة في البناء الاشتراكي فـي اتحـاد واحد للكتّاب السوفييت مع جناح شيوعي داخله.

٣- إجراء تغييرات مماثلة بصدد الفنون الأخرى.

٤- تكليف مكتب التنظيم لاتخاذ التدابير العملية من أجل تنفيذ هذا القرار.

ملحق رقم ١١: مارينا تسفيتاييفا... ضفة الشعر الثالثة

فوق كلّ هذه الصراعات وضجيج الرمزية، ووراء كل هذا المدّ المستقبلي/ البلشفي، وفي صلب انهيارات الشّعر أمام البيروقراطية، كان هناك صوتٌ طليعي فرداني يسمو بالكلمة الشعرية إلى سدرة المطلق. كان هناك امرأة تقبّل الشّعر بصفته شعرًا. كان الشّعر هيامَها، خبزها، حركتها، مُبرّر وجودها. كانت تستيقظ به، تجوع عليه، تنام في فراشه، تحلم من خلاله. إنّها مارينا تسفيتاييفا (١٨٩٢- ١٩٤١) امرأة كلّ التناقضات: فهي في آنٍ كونيّة وروسيّة فج، عاديّة ومتسامية، مؤمنة وملحدة، عنيفة لا تحتمل ونيرّة بشكل شفّاف. انضمت إلى الجيش الرّوسي الأبيض ضد البلاشفة، وفي الوقت ذاته كانت تمجد شعراء الشيوعية كمايكوفسكي. كانت تكره الكتابة عن الرّاهن واليومي. فـ"الحداثة هي عمل الجيّدين عن كلّ ما هو جيّد، على عكس الرّاهن الذي هو عمل الأردياء عن كلّ ما هو رديء". كانت تكره الانتماء إلى أيّ طليعة أو تيّار. قلقها كان في مكان آخر: "الشّيء المهم هو إنّي أكره كلّ الكنائس الرسمية المنتصرة". لا تتجرّ بسهولة، لأنّ كلّ ما تعمله، تعمله بكلّ شغف... العواقب علامة على صدقها: "لا أوقّع رسالة شكر إلى ستالين العظيم لأنّي لستُ أنا من وصفه بالعظيم، وحتّى لو كان، فعلا، فهو ليس من العظمة التي أفهمُها".

تزوّجَت يهوديًا، نكايةً بعائلتها الأرثوذكسية المعادية للسامية. أصبح هذا الزوج ضابطًا في الجيش الأبيض وفيما بعدِ أصبح مخبرًا في جهاز الأمن السرّي السوفيتي، وبعد أنْ أكتشف كعميل مزدوج، أعدمَه السوفييت.

فازدادت معاناة مارينا، بين التشرد والجوع، والنّميمـــة. وكانـــت الأعـــوام الأخيرة التي قضتها في موسكو أحلك فترة في حياتها. لقد عانـــت الجـــوع، البرد، الاحتقار، الاهمال، وبؤس العالم بكلّ أنواعه، وليس هناك شاعر قاسى ما قاسته طفلة اللّغة هذه. بقيت، محطّمَةً، في الظل... وفي ثراء الشّعر نيّرةً. كانت آخر لقمة هواء نقي في روسيا المختنقة بأدخنة حملة التطهير السّتالينيّة وكذبة "الإنسان الاشتراكي الجديد".

لها مُراسَلة مهمّة مع رينيه ماريا ريلكه ومع بوريس باستَرناك الشّاعر الوحيد من بين الشّعراء الرّوس الذي كان يفهم عملها الشّعري المغمور فـــي دفاتر. راحت تتنقل بين براغ وباريس وبرلين. ولمّا، بعد غيبة طويلة، التقى بها باسترناك، في باريس أثناء مؤتمر الدفاع عن الثقافة (١٩٣٦)، أخبرهـــا بأنّه من الأفضل أنْ تعود إلى موسكو. ويقال إنّ باسترناك ندم فيما بعد على نصيحته هذه. إذ حين عادت إلى موسكو، ازدادت معاناتها وشعورها بحرمان مخيف بحيث لم تستطع حتّى رؤية صديقها باسترناك. ناهيك عن أنّ الجميع كان ينظر إليها كزوجة جاسوس. وما من قلب انفطر، خوفاً مـــن بوليـــسيّة الحياة اليومية آنذاك! كانت من وقت إلى آخر تجد لها عملا كخادمة، من أجل لقمة عيش لها ولابنتها. فانتهى بها الأمر إلى السقوط في ديـــاميس العزلـــة والخوف من متابعة الحياة: لا مخرج ثمّة. وفي صباح، أخذت القلَم وكتبـــت على ورقة علّقتها على بابها:

"آنَ نزعُ
قلادة العنبر
تغييرُ الكلمات
وإطفاءُ المصباح
فوق بابي"

ثمّ شنقت نفسها، وهكذا انطفأ الشّعرُ الذي كان خارج السّجال، على هامش التيّارات، يحاول أنْ يتخلّص، مرّة وإلى الأبد، مما لا طائل تحته. شعرُها يكاد أنْ يكون كالحادي القبائلي الذي يبكي المصير ويشكو منه. إنّه شعرُ اللّيل: "أفكارٌ سوداء، حياةٌ سوداء ومصيرٌ أسود... يمزّق الأذن ويقطع القلب"!

الشّعرُ هذا، وعي الكائنات الاستثنائي، "ينبغي لنا عدم إضافة مفتاح له... الشّعر هو المفتاح لفهم كلّ شيء... إنّه المفتاح المطلق، مفتاح التنغيم، مفتاح الأحلام، مفتاح الفِرار".

نعم مارينا تسفيتاييفا شاعرةٌ، لكنها، في العمق، شاعرةٌ "مُهاجرة من ملكوت السّماء ومن جنة الطبيعة الأرضية"، مصيرها المتية في شيء ثالث جديد: "الشّعراء يهود العالَم"!

وكلّما نبذَها عالَم البلاشفة المبتذل، كانت تجد روحانيتها في الضّمير الشّعري الصّادق، متوغلةً في العالم الآخر، ما وراء الكائن، لتصل فعر ذاتها؛ المنطقة البيضاء. "فالعمَل حول الكلمة لهو عملٌ حول الذات". وما التصوّف الديني الذي تختلط فيه الأيقونات والرموز المسيحية في نصوصها، سوى علامة على عصيان أجرد من كلّ إيمان ديني، عصيانٌ لا يفقد بريقه لحظة، يشرق بوجدانيّة مجبولة من معدن غير معهود... عصيانٌ مبثوث بين الكلمات كاستنارات تتوهّج بها الرُّوح!

كان الشّعرُ مُجسّدًا فيها، كان هو يتكلّم عندما تدوّن هي قصيدة على ورقة. وحياتها هي، في الحقيقة، حياة الشّعر على هامش الطلائع، الأسماءَ الشّهيرة، الأوضاع الاجتماعية. وظلّت وفيّةً لرؤاها؛ رؤى الشّعر. بدأت كتابة الشّعر وهي صغيرة السّن، فبات فرحها الأوّل والأخير. وقد كتبت، أيضًا، أعمالا نثرية رائعة: "فالهجرة جعلت منّي ناثرة". لم تنشر سوى عُشرِ

ما كتبته طوال حياتها، وقد دوّنت في أحد دفاترها العبارة التالية: "شعري دفتر يوميات، شعري شعرُ ضمائر الأسماء"! كان الدفترُ رفيقها، حفظها من المهادنة، السّهولة، من السّقوط في هاويّة الأسماء والاشتهار! "لا أكتبُ أبدًا، إنّما أُسجّل دائما". وتقصد لا تستمني مواضيعَ وإنّما تنقل ما تسمعه من هواجس البشر والثّورات... وما يتطاير إليها مما يتجلّى في سماء اليوم: "في شعره، باسترناك يرى، أنا أسمعُ"! وهنا شقائق مما كانت أعماقها تسمع ما وراء الألفاظ:

مختارات

"إنّ واقع الشّاعر لهو النفْس – النّفس بأكملها. وفوق النّفس الرّوح، ليست في حاجة إلى شعراء، فإنْ كانت تحتاج إلى شيء ما، فإنّها تحتاج إلى أنبياء. النبوءةِ في شاعر أشبه بمرافقة، ليست كجوهر، كما الشّعر موجود في النبي. أيُّ الشّعراء العظماء أنبياء؟ – التكلّم على هذا النحو يقلّل من قيمة النبي. بينما إنْ تكلّمت على النّحو التالي: يا لهم من أنبياء عظماء – إنّهم شعراء. لَرَفَع هذا التكلم مكانة الشّاعر"

***

"كلُّ مَنْ لمْ يبنِ بيتًا – لا يستحقُّ الأرضَ

كلُّ مَنْ لمْ يبنِ بيتًا – لن يصير أرضًا: وإنّما

قِشًّا- رمادًا... - أنا لمْ أبنِ بيتًا"

***

"أنا لستُ في أيّ مكان

تلاشيتُ في العدم.

لا أحدَ سيدركني.

لا أحدَ سيجعلني أعود"

"ليس ثمَّ حياة، ليس ثمَّ موت..

هناك شيءٌ ثالث، شيءٌ جديد"

***

"عندما أكون مع شاعر غالبًا ما أنسى أنّي أنا نفسي شاعرة"

الشعراء

١

الشّاعر يبدأ، من بعيد، خطابَه،

الشّاعر، يبتعد به خطابُهُ.

الكواكب، العلامات، أخاديد

أمثولاتٍ مُلْتَفّة... بين نعم ولا

حتّى عندما يقفز من أعلى جرس البرج

سيسلك طريقًا جانبية.

فطريق النّجوم المُذنّبة

هو طريق الشّاعر.

في حلقة العلل المنفرطة - يكمن ارتباط الشّاعر

جبينٌ شامخ: يأسٌ! من العبث أنْ تبحث عن كسوف الشّعراء،

في أيَ تقويم.

هو الذي يخلط الأوراق

يحتال على الثقل والعدد،

الذي يستجوب المعلّم، وهو طالب.

الذي يهزم "الفيلسوف" كانط شرَّ هزيمة!

الذي، في التابوت الحجري لسجن الباستيل،

يشبه شجرةً في أوجّ نضارتها.

الذي نَشَفَت آثارُه إلى الأبد. قطارٌ

غالبًا ما يفوتنا.

فطريق النّجوم المُذنَّبة

هو طريق الشّاعر

محترقًا دون أنْ يُدفِئ، مُمَزِّقًا

دون أنْ يغذي - انفجارٌ، كَسْرٌ-

طريقك، منحنٍ وعر،
لم يتكهّن بها أيُّ تقويم.

٢

في الدنيا ثمّ زائدون عن الحاجة، إضافيون
ليسوا في مرمى البصر
(لم يُحصوا في مراجعك، غرفة المهملات مأواهم)

في الدنيا ثمّ أناسٌ جوف، متدافعون،
بُكمٌ، زِبلٌ،
مسمارٌ عالقٌ بطرف ثوبك الحريري
وحلٌ يَترَشْرَش من أسفل العجلات!

في الدنيا ثمّ وهميون، غير مرئيين
(علامتهم: بُقعةُ مشفى الجذام!)
في الدنيا ثم أشباه أيوب
يحسدون أيوب – لو:

نحن شُعراء، انسجامًا وطريدي المجتمع،

لكن ما إنْ نتجاوز الضفاف

حتى نقاوم الربّات من أجل ربّ،

والآلهة من أجل عذراء.

٣

ما عساي أنْ أفعل، وأنا لقيطةٌ وعمياء

في دنيا حيث لكلٍّ أبٌ وبصرٌ،

والعواطف كما اللّعنة والحواجز الترابية

حيث النَّحيبُ يُدعى زكام.

ما عساي أنْ أفعل وأنا محترفةٌ مهنة الغناء!

كخط كهربائي، لفحةُ شمس! سيبيريا!

أعْبرُ اندهاشاتي كجسر/ منصّة،

لا وزنَ لها

في عالم من الأوزان.

في عالم حيث الأكثر سوادًا رماديّ،

حيث الإلهام يُحتفظ به كما في قارورة حفظ الحرارة،

ما عساي أنْ أفعل، مُغنيةً وبِكرًا،

مع كلّ هذا الشّسوع

في عالم ضيّق ومُقاس.

بسيشه (الروح)

سأعود إلى البيت، ليس لأخدع

أو لأخدم – فلست في حاجة إلى خبز.

أنا هواك، راحتُك الأسبوعية

سماؤك السّابعة، يومك السّابع.

هنا على الأرض، أعطوني فلوسًا

علّقوا قلادةً حول عنقي

يا عشيقي

ألا تعرفني حقًا؟

أنا طيرُك، نفَسك.

ها هي، يا حبيبي، الأسمالُ

التي كانت ذات مرة لحمًا طريًا

أتلفتُها كلّها، مزّعْتُها –

لمْ يبقَ منها سوى جناحين

لبّسني بهاءَكَ

أنقذني، رحمةً

وخذ الأسمال المغبرة إلى المَوْهِف.

***

تقبيل الجبين – يهدّئ من القلق

أُقبّل الجبين.

تقبيل العيون – يشفي ألم الأرق.

أُقبّل العيون.

تقبيل الشفاه – لا يعود هناك غليل.

أقبّل الشفاه.

تقبيل الجبين – يمحو الذاكرة.

أقبّل الجبين.

قصائد إلى بلوك

١

اسمُكَ – طيرٌ في يدي

اسمك – قطعةُ ثلج على اللّسان

حركةُ شفاهٍ واحدة.

أربعة حروف.

كُرَةٌ أُمسكت وهي طائرة،

جلجل فضّي في البلعوم.

حجرٌ ملقى في بحيرة صامتة

ينشج حين نناديك

في الطقطقة الخفية للحوافر ليلا

اسمُك يدوّي.

ينبس به زناد بندقية

يطقّ في الصّدغ.

اسمُك – آه، مستحيل!

اسمُك – قبلةٌ في عيني

في برد الجفون العذب.

اسمك – قبلةٌ في الثلج

جرعةُ ماء أزرق ينبجس جليديًا.

مع اسمك، النّوم عميق.

٢

أيها الطيف الرقيق

الفارس النّقي

ما الذي جعلك

أنْ تأتي

في حياتي الغضة؟

في الظلمات، إنك

انعكاسٌ أزرق، مكسو

بحلّة ثلجية.

ليس الرّيح

التي تطردني من المدينة.

واها! في المساء الثالث

أشمُّ العدو.

مُنشد الشّعر الثلجي ذو العين الزرقاء

أخذ بمجامع قلب

سلبني اللبَّ

البجعة البيضاء

أسفل قدمي

زغبُها يعوم

ببطء تحني رأسها.

هكذا بسبب ريشها

أتقدّم نحو الباب

حيث يسهر الموت

يغنّي لي

من وراء النّوافد الزّرقاء

يغنّي لي

والجلاجل البعيدة

بصرخة طويلة

صرخةُ بجعة

ينادي

أيُها الطيف الرائع!

أعرف إنّي أحلم

اعملْ لي هذا المعروف:

تبدّد!

آمين، آمين.

٣

"للبهيمة عرين

للبهائم طريق

للجثمان عربة

لكلٍّ – ما يخصّه.

ينبغي للمرأةُ أنْ تكونَ ماكرةً

ينبغي لقيصَر أنْ يَحكم

أما أنا فعليّ أنْ أسبّح باسمك".

مراجـــع

قمت بقراءة معمقة لعدد كبير من الكتب وعشرات الدراسات الأكاديمية المتعلقة بتاريخ الطليعة الرّوسية. لم أكتب على الغلاف تأليف، على الرغم من أنه من تأليفي وأنا أتحمّل أيّ خطأ فيه. وانّما كتبت "إعداد"، إذ أشعر أني مدين لهذه الكتب في إنجاز هذا الكتاب. فقد كانت أشبه ببانوراما جسيمة تتبيّن فيها كلّ التفاصيل الكبيرة والصغيرة، وكلّ التأويلات المتضاربة بحيث سمحت لي بالحكم على موضوع دون أنْ أرتكب خطأ، لكن قد لا يتفق معي قارئ أو مطلع غيري، في حكمي هذا. وهنا قائمة بعض ما قرأت:

G. Lista: Futuristie. manifestes documents proclamations

G. Lista: Marinetti et le futurisme,Èd. L'Âge d'homme, Lausanne, 1977

Futurism: An Anthology. Edited by Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman,G. Lista: Futuristie : Manifestes, documents, proclamations 1973

Jaccard Jean-Philippe: Daniil Harms Et LA Fin De L'Avant-Garde Russe (Peter Lang, 611 pp)

- Today I Wrote Nothing: The Selected Writings of Daniil Kharms (288 pages, Aris Books)
- Daniil harms : Oeuvres en prose et en vers (Editions Verdier, 987 pages)
- Daniil harms: Incidents : Et autres proses (116 pages, Editeur CIRCE)
- Daniil harms : Ecrits (Editeur Christian Bourgois, 582 pages)
- Russia's Lost Literature of the Absurd: a Literary Discovery (Cornell University Press, 208 pages)
- Des hommes sont sortis de chez eux - ANTHOLOGIE DE L'OB□RIOU (Christian Bourgois, 164 pages)

- Alexander Vvedenski: Oeuvres complète (Editions de la différence, 618 pages)
The King of Time: Selected Writings of the Russian Futurian
Zanguezi: Et autres poèmes by Velimir Khlebnikov traduits par Jean-Claude Lanne
Aleksandr Rodchenko: Experiments for the Future, Diaries, Essays, Letters, and Other Writings
Russian Formalism: History and Doctrine by Victor Erlich
Russian Formalist Criticism: Four Essays
Vladimir Maïakovsy: Bedbug & Selected Poetry
Vladimir Maïakovski: Lettres à Lili Brik (1930 - 1917):
Maïakovski. Vers et proses : De 1913 à 1930, choisis, traduits du russe et présentés par Elsa Triolet
Victor Chklovski : Résurrection du mot, et, Littérature et Cinématographe
Roman Jakobson: Language in Literature
Malevitch: Ecrits. éditions Champ Libre, Paris 1975
Nathalie Dombre-Potocki: L'exotique et le merveilleux dans la poésie de Goumilev.
Vladimir Markov: Russian Futurism: A History
Vladimir Markov: Russian Imagism 1919-1924 .
F. T. Marinetti: Selected Poems and Related Prose
Martin Puchner: Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes
Marjorie Perloff: The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture
Words in Revolution: Russian Futurist Manifestoes 1912-1928, edited by by Anna Lawton and Herbert Eagle
Renato Poggioli: The Poets of Russia, 1890-1930
The Stranger: Selected Poetry of Alexander Blok.
The Marsh of Gold: Pasternak's writings on Inspiration and Creation.
Chris Pike: Futurists, the Formalists and the Marxist Critique.
Avril Pyman: A History of Russian Symbolism.
Osip Mandelstam: The complete critical prose and letters .
Justin Doherty: The Acmeist Movement in Russian Poetry: Culture and the Word.

المترجم والمُعد فى سطور:

عبد القادر الجنابى

ولد عام ١٩٤٤ في بغداد. قصد لندن أواخر يناير ١٩٧٠، ومكث فيها أكثر من سنتين. ثم ذهب إلى باريس، حيث يقيم الآن، كمواطن فرنسي.

أسس عدة مجلات بالعربية والفرنسية والإنجليزية منها "الرغبة الإباحية"، "النقطة"، "فراديس"... كما أصدر عشرات المناشير والكراسات والدواوين، وقد جمع معظمها في "ما بعد الياء" الذي صدر حديثا عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت. له أيضا ترجمات من الإنجليزية والفرنسية لباول تسيلان وجويس منصور. كما صدر له عن "دار الغاوون": "قصيدة النثر وما تتميز به عن الشعر الحر"، تتضمن دراسات مع نماذج من قصيدة النثر الفرنسية، و"أنطولوجيا بيانية" دراسات وتراجم لشعراء الحداثة الغربية، و"قصيدة النثر الألمانية" بالاشتراك مع صالح كاظم.

التصحيح اللغوى: محمود أحمد
الإشـــراف الفنى: حســـن كامل